Hausgalerie berühmter Gemälde

Hausgalerie berühmter Gemälde

Zweihundert ausgewählte Meisterwerke
der bedeutendsten Maler aller Zeiten in
farbengetreuer Wiedergabe der Originale
mit kunsthistorischen Erläuterungen
herausgegeben von Jarno Jessen

Die neuere Zeit

Dritte veränderte Auflage
(zweiundzwanzigstes bis sechsundzwanzigstes Tausend)

Erschienen bei der Verlagsanstalt
Hermann Klemm A.-G., Berlin-Grunewald

Die neuere Zeit.

Auf sehr verschiedenen Wegen hat die das neunzehnte Jahrhundert beherrschende Künstlerschaft ihr Heil gesucht. Sie schwang sich auf das Flügelroß, das nur im olympischen Bereich, wo Hippokrene sprudelte, zu weiden vermochte. Sie trabte auf Parzivals Roß gen Monsalwatsch, oder sie folgte nur dem Ackergespann des Bauern auf der heimatlichen Scholle. Aus der Antike, dem Mittelalter und der Gegenwart strömten Beglückungen der Muse, und so drapiert sie sich bald im klassischen Faltenwurf, putzt sich romantisch-phantastisch, oder gefällt sich nur in der Prosa des Alltags. Die klassische Dichtung, vor allem Goethe, hatten auf Hellas hingewiesen. Dort gab es die „Klarheit der Ansicht, die Heiterkeit der Aufnahme, die Leichtigkeit der Mitteilung, geleistet am edelsten Stoff, am würdigsten Gehalt mit sicherer und vollendeter Ausführung". Herzbewegend hatte Schiller geklagt, daß die Welt ohne die Götter Griechenlands nüchtern und liebeleer geworden sei. Die bildenden Künstler vor allem sorgten, daß der Menschheit die alten Ideale vor Augen geführt wurden.

Schinkel hatte sich vor den Baudenkmälern Griechenlands trunken geschaut und wußte ihre herrlichen Konstruktions- und Zierformen modernen Bedürfnissen anzupassen. Ein Hauch anmutvoller Vornehmheit geht von all seinen Schöpfungen aus, von den Monumental-Architekturen, mit denen er Deutschland schmückte, bis in die Möbel nach seinen Entwürfen. Und den höchsten Schönheitszauber hatten die durch Lord Elgin von der Akropolis nach London überführten Parthenon-Skulpturen durch Europa verbreitet. Vor ihnen lernten und lernen in Dankbarkeit die Künstler des Pinsels und Meißels. Lord Leighton, Albert Moore, Tadema und Watts entdeckten vor ihnen die Prägung, die ihnen das hohe Kunstwerk bedeutete. Jeder von ihnen machte sich in eigener Form und aus eigener Erfahrung zum Griechen, wie es Goethe gewünscht hatte. Und dieses Griechische variiert sich gemäß nationaler Anlagen bei den Völkern.

Weiter aber tritt Rom wie ein allbezwingender Sieger in den Gesichtskreis der Künstler. „Rom, meine Heimat, Stadt der Seele," hatte Byron gesungen, und die führenden Geister der französischen Revolution spielten den Begriff Rom wie ein Heilmittel gegen nationale Verderbtheit aus. Was auf jenem republikanischen Boden erwachsen war, galt ihnen als alleinseligmachendes Vorbild, besaß allein Mark, Reinheit und Erhabenheit. Die Sabiner und. Horatier, Lukrezia und Kornelia entflammten Begeisterung auf der Bühne und im Gemälde. Aber vor allem das spätere Rom, das glorreiche Rom der Raffael und Michelangelo, die Renaissancezeit mit ihrer mediceischen Kunstblüte bot den Malern, was sie zu erreichen trachteten. „Raffael, du göttlicher Mann, du hast mich stufenweise zur Antike emporgehoben", sagte David in Paris. Und nach seinem

Beispiel betete Ingres an gleichem Altar, und eine lange Reihe von Schaffenden waren nur befriedigt, wenn ihre Gestalten Renaissancewesen spiegelten, antiken Statuen glichen. Alles das war freilich nur eine gewollte Antike, aber es gab den Meistern des Empire, des Biedermeier, des zweiten Kaiserreichs und der Viktoria Zeit eine besondere Würde und Höhe, wenn sie sich aus Hellas und Rom nur in das neunzehnte Jahrhundert verirrt zu haben schienen. Die Architektur sprach ihr gewichtiges Wort mit. Im Gegensatz zu Schinkels Hellenismus trat Semper für die römische Renaissance ein. Der Baustil des römischen Kaiserreichs, der den Weltherrschaftsgedanken so großartig ausdrückt, trat in die Erscheinung. „Es ist schwer, sein eigentliches Wesen mit wenigen Worten zu definieren," schrieb Semper. „Er repräsentiert die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in der Gesamtheit." Und diese imposante Raumkunst nach klassischen Mustern hat Europa einen Repräsentationsstil gegeben, der im Pariser Trocadero, im Brüsseler Justizpalast wie im neuen Reichstagsbau Berlins dem Römergeist der Bramante und Michelangelo steinerne Lobgesänge darbringt.

Stark geht auch der Zug zur Romantik durch das ganze neunzehnte Jahrhundert. Neben dem klaren Licht begehrte man nach der Dämmerung, in der die Geheimnisse zu Hause sind. Die Sage, das Märchen, behaupteten ihr Recht, und die Sehnsucht vieler Künstlerseelen fand im Mittelalter die rechte Nahrung. Die Poeten, die Arnim und Brentano, und später die Victor Hugo, Scott und Rossetti schöpften Begeisterung aus jenen Quellen, und mit ihnen schritten die vielen Geistesbrüder aus der Malerei. Viele von ihnen drapierten sich auch noch in klassische Gewandung. Als Kornelius den Göttersaal der Glyptothek in München mit Fresken schmückte, war sein Sinn voll antiker Gestalten, und über Kaulbachs Reformationsbild im Treppenhause des Berliner Alten Museums hatte der Stern Raffaels gestrahlt. Durch und durch Romantiker war Delacroix, der große Bahnbrecher einer neuen Epoche des malerischen Stils in Frankreich, aber während ihn gefühlsaufwühlende Visionen aus der Welt der Dichtkunst erfüllten, sehnte er sich, Farbenmagien der Hochrenaissancemeister, der Tizian und Veronese, zu erreichen. Ja selbst die glaubensstarken Romantiker unter den englischen Präraffaeliten, Burne-Jones und Rossetti, bedurften florentinischer oder venezianischer Formgebung und Kostümierung für das Gewimmel ihrer Nymphen und Erdenjungfrauen. Wie viele Romantiker auf einen Verschmelzungsprozeß mit dem Klassizismus hinstrebten, wird am deutlichsten an überragenden Meistern wie Watts, Feuerbach und Böcklin. Watts wählt nicht nur oft seine Stoffe aus griechischer Geisteswelt, er will Praxiteles und Phidias durchaus ähneln. Und diese Hochprägung ist ihm erst würdig vollbracht, wenn ein Tizian-Kolorismus ihre Schönheit steigert. Feuerbach schwebten majestätische Gestalten der antiken Plastik für seine Gebilde vor, und Rom war die ihm notwendige Schaffenssphäre. Böcklin war der typische Romantiker in seiner Erdenflucht, auch sein Elysien lag im alten Hellas. Er lebte in der Zeit, als die Naturkräfte noch in Gestalt zärtlicher Nymphen, bocksfüßiger Faune und melancholischer Wasserwesen ihr Spiel trieben. Prometheus und Helena waren Gefährten seiner stillen Stunden, und wohl war es ihm nur, wenn das südliche Meer Felsengestade umkoste, und Blütenüberschwang den Boden deckte, aus dem die Zypressen feierlich aufragten. Er stimmt mit in das pantheistische Evoë, bildet aber seine Gestalten ganz aus des Germanen Anschauungskreis.

Echte Romantiker, die sich ganz ans Vaterland, ans teure anschlossen, die den gotischen statt des hellenischen oder des Renaissance-Einschlags zeigen, hat das neunzehnte Jahrhundert auch vielfach besessen. Goethe schlug bei uns den Ton an, der stark durch die Herzen vibrierte, den des Knaben Wunderhorn vorerst erklingen ließ. Da erwachte in Deutschland die Liebe zur eigenen Vergangenheit, man begann deutsche Burgenherrlichkeit, deutsche Sagen und Märchen, die deutsche Landschaft plötzlich voller Reize zu finden. Ein neuer Patriotismus entstand, dem die Hohenstaufenzeit weit mehr bot als der Trojanische Krieg. Wie ungeahnte Enthüllungen erschienen der Kölner Dom und das Straßburger Münster, und neben gotischer Kathedralenpracht konnte kein Parthenon unvergleichlich gefunden werden. Vor den verzückten Blicken Schwinds lagen vaterländische Sagen und Märchen aufgeschlagen, und all die bewegliche Grazie seines Stiftes und Pinsels wurde allein in ihren Dienst gestellt. Zum Interpreten ritterlicher Romantik machte sich Schnorr von Carolsfeld, poetisch und dramatisch hat er den Riesenstoff des Nibelungen-Liedes für die Residenz in München in Fresken veranschaulicht. Ihm ist antikisierende Darstellungsweise innerlich stets ein völlig fremdes Element geblieben. Ein Maler der vaterländischen Geschichte zu werden war Rethels künstlerisches Hochziel, so wies ihn sein deutsches Empfinden auf Dürer zurück, und dessen charakteristische Schärfe suchte er mit der Großzügigkeit des Kornelius zu vereinen.

Oft genug hat man die englischen Präraffaeliten als die Gotiker bezeichnet, und Dank ihres Einflusses hat tatsächlich die Renaissance-Neigung ein starkes Gegengewicht erhalten. Ruskin, Morris, Holman Hunt, Millais, Rossetti und Burne-Jones führten einen vollständigen Umbildungsprozeß des insularen Geschmacks herbei. Sie wiesen den Poeten den Weg in die Artussage, in den nordischen Mythos, und den Malern in die vorraffaelische Kunst. Die Legende, Tristan und Dante wie die edlen Frauen ihres Kreises, übten nun magische Anziehung. Heidnisches und Christliches wirkte aus den Bildern, Ritter- und Mönchswesen, Abenteuerlichkeit und Mysterium, und primitive Ungelenkigkeit der Geste und Form erschien reizvoller als die schwellenden Harmonien der Renaissance. Ängstlicher Fleiß und bedrückende Weltschmerzlichkeit äußert sich vielfach in diesen Werken, aber sie sind befreiend durch Verinnerlichung und technische Gründlichkeit. Die strenge Ethik gotischer Forderungen, die auf Naturtreue und Gemütsfülle drängen, war einer verflachenden, oberflächlich werdenden Landeskunst heilbringend. Die Ausstrahlungen dieser Reform wirkten auch weithin auf das Ausland, und in England selbst veranlaßten sie eine gänzliche Umbildung des gesamten Kunstgewerbes. Dieser Prozeß fußte auf so gesunder Grundlage, daß wir Deutschen ihn mit aufnahmen, und all unsere erstaunliche Fortschrittlichkeit im Gebiet der angewandten Künste hat von England her seine Impulse empfangen.

Das Naturstudium gewann während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts besondere Bedeutung. Man kümmerte sich wenig um die eigenartige Ausgestaltung, die die Künstlerschaft des Inselreiches ihm zuteil werden ließ. In Frankreich hatte ein Maler das neue Schlagwort „Natur" ausgegeben – Jean François Millet –, der in der Einsamkeit seines Heimatlandes plötzlich durch die seltsame Schönheit der hartarbeitenden Feldleute ergriffen worden war. Er fand in dem Rhythmus der sensenschwingenden Mäher, in den Rückenkurven der ährenlesenden Frauen, in der Gebetinbrunst, die das abendliche Aveläuten erzeugte, die malenswertesten Stoffe. Und sein Naturalismus warb durch Ehrlichkeit und Gemütstiefe Bewunderer. Auf das Land hinaus, in das Dörfchen Barbizon zum köstlichen Wald von Fontainbleau zog Millet mit

einer Anzahl Gesinnungsgenossen. Man wollte den Menschen und die Landschaft aus erster Hand, wollte direkt vor der Natur die Kunstvorwürfe studieren. Man war der deklamatorischen Historien und der parfümierten Gesellschaftsschilderungen so müde. Heimatkunst, Schollenkunst tönte die neue Parole, und plötzlich schienen überall Blinde sehend zu werden. Menzel erzwang Begeisterung durch seine Arbeiter im Eisenwalzwerk. Meunier entdeckte Schönheit im Proletarier des belgischen Hochofen-Reviers, Israels und Liebermann bei den holländischen Fischern, Clausen und La Thangue bei englischem Küstenvolk, und Herkomer bei bayrischen Bauern. Ein wahrer Wettlauf um proletarische Motive setzte ein, die Literatur nahm ihn auf wie die bildende Kunst. Wir haben dann mit Recht Leibl den vollen Lorbeer gereicht, obgleich er sich ganz auf bayrische Bauern spezialisierte, und Uhde, der sein Bestes in einer Religionsmalerei bot, für die allerlei deutsche, plebejische Leute Modell stehen mußten. Realistischer geschult hatten uns bereits einige Franzosen der spätnapoleonischen Zeit, Düsseldorfer, Belgier und Münchener Meister aus der Mitte des Jahrhunderts, aber erst auf ihr Wirken folgte die Geburtsstunde des echten Naturalismus in Europa.

Mit dem Naturalismus zugleich setzte ein verschärftes Sehen ein. Die Modelle, die in ihrem natürlichen Lebensgetriebe beobachtet wurden, bewegten sich unter freiem Himmel, nicht in Atelierbeleuchtung. Alles erschien heller, abwechslungsreicher, durch atmosphärische Umgebung zerfließender, oder präziser umrissen. Man mußte eilen, um den günstigen Augenblick zu erfassen, der momentane Eindruck, die Impression wurden von ungeheuerer Wichtigkeit für den Künstler. Und so begann sich eine eigene Schule – der Impressionismus – zu bilden. Stoffe, die die kühne Phantasie, der grübelnde Gedanke, das bewegte Gemüt gewählt hatten, machten bloßen Augeneindrücken Platz. Das Temperament wurde der entscheidende Faktor für die Wiedergabe. Die ganze Welt war plötzlich malenswert, auch die gleichgiltigsten, trivialsten Dinge, wenn sie nur aus direktem Augeneindruck und von der schnell gestaltenden Hand auf der Leinwand erkenntlich gemacht wurden. Sahen die Künstler nicht mehr tief in das Wesen der Dinge, so sahen sie ihre Oberfläche, ihre Farbigkeit, das Spiel des Lichtes auf ihnen weit gründlicher. Sie lernten dem Licht, der Farbe, mit wissenschaftlicher Genauigkeit nachspüren, ihre Reflexe wiedergeben, sie prismatisch zerlegen. Impressionismus und Freilichtmalerei haben die Kunst sehr bedeutend durch neue Stoffgebiete wie durch technische Vervollkommnungen bereichert, wenn ideale Werte auch vorläufige Einbuße erlitten. Bahnbrechend für diese letzte Phase der Kunstentwickelung sind die Franzosen geworden, und ihren Sezessionisten, den Manet und Monet, haben sich überall die Nachfolger angeschlossen. Glänzende Vertreter der neuen Richtung sind in Whistler, Sargent, Zorn und Liebermann erstanden. Man hat selbst in dem konservativen England nicht gezögert, Fortschrittlichkeit zu betätigen. Es hat konsequente Naturalisten bereits in frühester Kunst gegeben und Freilichtmaler schon im fünfzehnten Jahrhundert. Immer wird das Alte im Kreislauf der geistigen Nahrungsstoffe der Jahrhunderte wieder das Neue, und jede Zeitphase trägt die ihr eigentümlichen Werte hinzu. Mancher mußte sich spröde gegen die Modernität verhalten, weil sie vielfach mit Unmanier und Respektlosigkeit auftrat, ihren gesunden Anregungen kann sich heute niemand mehr verschließen. Die junge Kunst hat die Ehrenstellung eines sinneverkümmernden Akademismus erschüttert, und sie wird die echte Befreierin werden, je vollkommner ihr der Ausgleich zwischen den Forderungen der Idealisten und der Naturalisten gelingt.

„Die Quelle"

von Jean Auguste Dominique Ingres (1780–1867)

Louvre, Paris.

Die französische Revolution war zum Todfeind des Rokoko geworden. Als Sittenverderbnis und Modedienerei, als eine Kunst für prunkvolle Satrapen-Wohnungen und üppige Kurtisanen-Boudoirs hatten die entscheidenden Führer des Geschmacks die hold-pikanten Schöpfungen der Watteau und Boucher gebrandmarkt. Für ein republikanisches Volk verlangten sie markige Pinsel und tugendstarken Geist, und Jaques Louis David wurde der König der Malerei. In seiner Kunst erstand das Römertum und griechische Art, aber da sie durch das Medium französischer Denkweise Wiederauferstehung feierten, prägte der deklamatorische Stil der Comédie Française ihr Wesen. „Raffael, göttlicher Mann", hatte David gesagt, „Du hast mich stufenweise znr Antike emporgehoben. Du, erhabener Maler, stehst auch unter den Modernen diesen unnachahmlichen Mustern am nächsten! Du hast mich erkennen gelehrt, daß die Antike noch über Dir steht. Du, gefühlvoller und wohltätiger Maler hast meinen Stuhl vor die erhabenen Reste des Altertums gestellt." Und auf dieser Bahn schritt die Kunst Frankreichs zu neuem Ruhm. Ihn half vor allem Ingres, Davids bedeutendster Schüler, befestigen und mehren.

Er hatte nicht den Despotensinn seines Meisters, nicht dessen charakterfeste Beharrlichkeit, die ihn in der Verbannung enden ließ. Ingres war biegsamer, kleinzügiger veranlagt, aber in seiner Kunst dem verwandten Credo treu. Die Antike, Herkulanum, Pompeji und Raffael waren auch seine Sterne, aber das lebende Modell, die Natur war die Sonne seines Künstlertums. Mehr und mehr hat die Kunstwissenschaft unseres naturalistisch gerichteten Zeitalters daher auf Ingres' Zeichnungen hingewiesen. Mit Holbeinscher Treue hat er Lebendiges und Beiwerk jeglicher Art wiedergegeben, und das Museum seines Vaterstädtchens Montaubun in der Gascogne bewahrt diese köstlichen Blätter auf. Als Bekenner des Akademismus mußte auch er in starrer Ablehnung der durch Delacroix sieghaften Romantik beharren. Er haßte sie als Verführerkunst wie die um den jungen David das Rokoko. Alle seine Forderungen, die strenge Konturlinie, die statuarische Plastik, das Heroische, Keusche der Antike schien ihm durch glühenden Kolorismus und leidenschaftliche Erregtheit gefährdet. „Ich habe nur ein einziges meiner Werke mit Vergnügen ausgestellt", erzählte er einmal, „das Gelübde Ludwig XIII. Es nahm im Jahre 1824 im Salon Carré des Louvre den Platz der Hochzeit von Kana von Paul Veronese ein. Indem ich mich mit gewissen modernen Malern verglich, welche auf ihrem Gemälde epileptische Zufälle haben, z. B. mit dem Schöpfer des „Gemetzels von Chios", war ich stolz, die menschliche Form respektiert zu haben, anstatt die Figuren auseinander zu renken, sie auf den Köpfen marschieren zu lassen und aus der heiligen Jungfrau und ihren guten Engeln Irokesen zu machen."

Ingres hatte den großen Renaissancemeistern, den Raffael, Leonardo und Michelangelo Vieles zu danken. Wie sie bewegte er sich mit besonderen Heimatgefühlen in den Stoffkreisen der griechischen Heroenwelt, der Geschichte und der Religion und sein Kanon blieb die griechische Form. Aber nicht die von Nerven und Muskeln belebte, die die großen Italiener so vollkommen ergründet hatten, sie wäre dem theatralisch posierenden Franzosen

zu veristisch erschienen. Er brauchte Glätte und Gehaltenheit, akademische Schönheit. „Beachten Sie", sagte er zu dem Bildhauer David d'Angers in Rom bei einer Vorstellung französischer Kunstreiter, „diese fließenden Umrisse. Man sollte meinen, daß die Griechen ihre Modelle so mit Trikots bekleidet haben, um die Details darunter verschwinden zu lassen." Er wollte die höhende, veredelnde, nicht die veristische Form der Darstellung. Und der Akademismus, der mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts von Paris her gepriesen wurde, hat tiefe Spuren in der gesamten Malerei Europas hinterlassen.

Ingres wurde 1780 als Sohn eines Künstlers geboren. Sein Talent war so offenbar, daß er nach Paris in die Lehre Davids geschickt wurde. Schon von dem Meister aus übertrug sich ihm der Kult Raffaels, und Rom, wohin ihn ein Staatspreis führte, befestigte diese Liebe. Sein Frühwerk „Achill empfängt die Gesandten des Agammemnon" und ein „Ödipus" verrieten den Lieblingskreis seiner Gedankenwelt. Auch die Sehnsucht nach antiker Formgebung bei exaktem Naturstudium trat in die Erscheinung. Er spendete wie David eine Kunst, die mehr der kühlen Überlegung als dem Impuls des Herzens entstammte. Eine „Apotheose Homers", ein „Jesus im Tempel" bestätigten dieses Urteil, in all seinen Monumentalschöpfungen wirkt er wie ein korrekter Regisseur, wie ein antikisierender Plastiker, nie wie ein packender Beherrscher der Masse und der Farbe. Von Rom zwang ihn die Not 1820 nach Florenz zu übersiedeln. Seine größeren Gemälde gestalteten sich nur langsam unter seiner Hand, und Ingres war am glücklichsten, wenn es galt Duos oder Trios, und besonders ein Porträt zu malen. In solchen Werken traten sein zuverlässiges Naturstudium und seine köstliche Zeichnung am klarsten hervor. Paris eroberte er durch das „Gelübde Ludwig XIII", über dem der Genius Raffaels schwebte, hier hatte er wie David die Traditionen der Poussin und Lesueur fortgeführt. Dank eines Direktorial-Postens an der französischen Akademie in Rom konnte er noch einige Jahre lehrend und schaffend im direkten Anschaun seiner vergötterten Originale aus Phidias- und Renaissance-Zeiten verbringen. Aber die Heimat forderte ihn zurück und in Paris starb er 1867.

Ingres Gemälde „Die Quelle" in der Pariser Galerie des Louvre, dieser vielbewunderte, herrliche Frauenakt, ist typisch für des Meisters künstlerische Eigenart. Es entstand 1856 in den Spätjahren seines Schaffens und summiert seine ganze Liebe zu griechischer Plastik wie zur Natur. Immer war es sein Ehrgeiz, Bildgestalten an Statuen anklingen zu lassen, aber er hat ihn nie in solcher Vollendung erreicht. Der Körper seiner Nymphe ist von gleicher Schönheit wie der der Bella Tizians oder der Venus des Velasquez, nur ist das sinnliche Element hier gänzlich ausgeschaltet. Diese Jungfrau mit den rätselhaften Blauaugen und ihren schlanken schwellenden Formen scheint ihrem Steinbereich entsprossen. In keuscher Menschlichkeit ergreift sie den Beschauer und verkörpert zugleich die ganze Leidenschaftslosigkeit, das Elementare der Undinen-Natur. Das nieversiegende, frische, kristallreine Wasser wird symbolisiert, und doch kommt keine Erinnerung an frostige Gedankenkunst. Es ist ein weiblicher Akt auf den der Ausspruch zutrifft, diese Nacktheit geht im Gewande der Keuschheit. Zahlreich sind die Schwestern dieser Najade in französischer, und auch in englischer Kunst. Die Bougereau und Cabanel haben an ihr gelernt wie die Leighton und Waterhouse. Von Ingres ging der Akademismus aus, der als Schulbildner geschmacksreinigend wirkt, weil er auf der Basis einer tadellosen Zeichenkunst steht. Hier scheint die Auffassung des Michelangelo maßgebend, daß die Malerei um so besser ist, je näher sie der Plastik steht, aber die gedankenlose Nachahmung hat häufig ein blutloses Pseudogriechentum aus vornehmer Schönheit entwickelt.



Jean Auguste Dominique Ingres / Die Quelle

Louvre, Paris

„Löwenjagd"



von Eugène Delacroix (1798–1863)

Akademie der Künste, St. Petersburg

In den Sturm- und Drangjahren der deutschen Sezessionsbewegung hat Eugène Delacroix erneute Huldigungen erlebt. Er war kein Impressionist, kein Naturalist, war ein leidenschaftlicher Romantiker, und trotz all seiner Gegensätzlichkeit hob man ihn auf den Schild, weil sein Schaffen dem Kultus der Farbe geweiht war. Seit der Herrschaft der großen Klassizisten, der David und Cornelius, hatte die zeichnerische Klarheit in der Malerei triumphiert. Gerade dem französischen Geist der Logik und Scharfumrissenheit entsprach sie: „Könnte ich doch die Umrisse meiner Figuren mit Draht umziehen", wünschte selbst der geniale Géricault, in dessen Fußtapfen der Freund Delacroix zu treten suchte. Aber so wahlverwandt er sich ihm auch in dem Drang nach blutdurchpulster, realistisch gesicherter Kunst fühlte, er hatte in der Farbe das Zaubermittel für jede entscheidende Wirkung entdeckt. Als er es vorerst, mehr aus dem Zwange seines Temperaments als aus klarüberlegtem Plan, anwandte, fiel die Kritik über ihn her. Man hielt sein Farbenschwelgen für eine Tempelschändung im Land des akademischen Geschmacks. Baron Gros, dem Napoleon sein eigenes Kreuz der Ehrenlegion umgehangen hatte, erkannte in Delacroix' kühnem Erstlingswerk „Dante und Virgil in der Barke" das bedeutende Talent, dem der Ehrenplatz im Salon eingeräumt werden mußte. „Es ist ein reformierter Rubens", sagte er zu dem strahlenden jungen Künstler, „aber Sie verstehen nicht zu zeichnen, Freund, Sie sudeln. Sie müssen zu uns kommen. Da wird man Sie lehren, die Umrisse ein wenig auszufeilen, wahr zu modellieren und richtig zu sehen". Daß er zu zeichnen verstand, geht aus vielen seiner Arbeiten hervor. Wir brauchen nur den Entwurf für das Wandgemälde der Bibliothek der Deputiertenkammer mit den jungen spartanischen Ringkämpferinnen zu betrachten. Klar und festgeschlossen laufen hier die Umrißlinien, und aus den Tausenden von Nachlaßblättern des Meisters sind die Zweifler leicht zu widerlegen. Wir wissen, wie ihn gerade die modernen Farbentalente verehren. Auf dem wundervollen Gruppenbilde Fantin-Latours, der „Huldigung für Delacroix", sind Whistler und Manet mit anderen Leuchten der Malerei und Literatur vor seinem Bildnis vereinigt. „O", ruft Van Gogh in einem Briefe aus, „das schöne Gemälde Eugène Delacroix', die Barke Christi auf dem See von Genezareth! Der mit seinem blaß zitronengelben Heiligenschein – gedämpft und leuchtend in einem Fleck von dramatischem Violett, düstrem Blau und Blutrot, mit der entsetzten Jüngergruppe auf dem furchtbaren, smaragdenen Meer, das bis an die Höhe des Rahmens steigt und steigt". Als ein wirklicher Revolutionär trat Delacroix mit seiner prangenden Palette auf. Er berücksichtigte von vornherein nur den farbigen Eindruck, legte die Arbeit auf einige starke Haupttöne an, suchte dann Beziehungen, Ausgleiche zwischen den Farben und trug darauf erst Lichtwirkungen und Einzeleffekte in das Malwerk. Dieser Drang nach beredtem Kolorit entstammte seinem dramatischen Fühlen, denn er war durchaus der Romantiker, den nur die Stoffe voller Blutpuls packten. Und zwar war er der französische Romantiker, der Dante, Byron, Shakespeare, Goethe als Geistesgenossen brauchte, nicht der deutsche voller Märchen und Mondscheinpoesie. Schlachten, Löwenkämpfe, Szenen des Aufruhrs und Grauens, aus Dichter-

werken geschöpft, Heldinnen wie Medea, Kleopatra, Dämonisches, Melodramatisches zwangen ihn zur Gestaltung. Er hatte den Orient bereist und seine glutvollen Bilder in sich aufgetrunken. Er versenkte sich in Glaubensinbrunst, um immer wieder einen religiösen Vorwurf auf der Leinwand entstehen zu lassen. So stand bei Delacroix der innere Mensch ganz hinter seiner Kunst. Wie er sich äußerte, mochte Anfechtung verdienen, was er gab, vertrat die großangelegte Persönlichkeit, die lautere Künstlernatur. „Ich finde, je weiter ich im Leben fortschreite, daß die Wahrheit das Schönste und Seltenste ist", hat er in den wundervollen Aufzeichnungen seines Tagebuches niedergeschrieben, als er den Mut besaß, Rembrandt als Maler über Raffael zu stellen. Heute begegnen wir häufigen Enttäuschungen, wenn wir Delacroix' Spuren in Frankreich folgen, sei es vor Staffeleibildern, in Kirchen oder an den Decken und Wänden des Louvre und des Palais Bourbon. Die Zerstörerin Zeit hat ihren Einfluß geübt, aber tatsächlich sind es auch Formlosigkeiten, allzu schnell Hingesetztes, was uns nicht befriedigt. Was er als hochgebildeter, edler Mensch, als bahnbrechender Neuerer bedeutete, war jedenfalls soviel, daß es ihn unter die Unsterblichen einreiht.

In der Nähe von Paris, in Charenton-St. Maurice wurde Delacroix 1798 als Sohn des französischen Gesandten in Holland geboren. Im Elternhause ererbte er die feine Kultur seines Wesens, und die künstlerische Anlage schien durch die Familie der Mutter gegeben. Auf der Schulbank glänzte er nicht, aber verriet früh Talent zur Musik und Malerei. Durch Guérin, den theatralisch gestaltenden Davidschüler, und den mehr realistisch fühlenden Gros wurde sein Malstudium geleitet. Er hatte nicht die Mittel, seinem Dantebild einen würdigen Rahmen für die Ausstellung mitzugeben, und doch kaufte es der Staat an. Was anderen Künstlern die Italienfahrt bedeutete, wurde für ihn 1832 eine Reise nach Marokko, als Begleiter einer durch König Louis Philipp ausgeschickten Gesandtschaft. Hier fand seine Leidenschaft für reiche Farbe üppige Nahrung. Er sah das Gewimmel exotischer Menschen in bunten Trachten, herrliche Rosse und eine strahlende Sonne über Meer und Wüste. Er fand in dieser Rasse Modelle von antiker Schönheit. Andere Reisen befruchteten sein Künstlerauge, der Orient blieb das Land seiner Liebe. Von seinen Offenbarungen hingerissen, wirkten die Marhilât und Decamps. Delacroix lebte im Mittelpunkt des Pariser Geisteslebens, im Verkehr mit den Besten seiner Zeit. Schwermütig veranlagt, blieb er unvermählt und erlag 1863 einem langjährigen Leiden.

Für seine Kämpfe und Entführungen brauchte der Künstler oft genug Tiere. Landsleute wie Gros und Géricault regten die Liebe zum Pferd in ihm an, aber vor allem war ihm Rubens das bewunderte Vorbild. In verschiedenen Fassungen hat er die Bestien in ihrer natürlichen Mordlust geschildert. Tiger und Hengst, Löwe und Hase, Panther und Schlange, der Blitzschlag, der das Roß aufbäumen läßt, finden sich in seinen Gemälden und Zeichnungen. Er hat sich stark genug gefühlt, das mächtige Schauspiel der „Löwenjagd" festzuhalten; denn er scheute keine Gelegenheit, solche Eindrücke der Wirklichkeit aufzunehmen. Kühn wie der Pinsel hat seine Feder über einen Kampf wilder Rosse in Tanger berichtet: „Zwei solcher Pferde gerieten eines Tages in Streit, und ich habe dabei den wütendsten Kampf gesehen, den man sich denken kann. Alles was Gros und Rubens an Wildheit geleistet haben, erscheint daneben nur winzig. Nachdem sie sich auf alle Art gebissen hatten, indem sie aneinander emporkletterten und sich auf den Hinterfüßen wie Menschen bewegten, nachdem sie selbstverständlich ihre Reiter abgeworfen hatten, stürzten sie sich in einen kleinen Fluß, wo der Kampf mit unerhörter Wut fortgesetzt wurde."



Delacroix / Löwenjagd

Akademie der Künste, St. Petersburg

❖ „Der Steinbruch von Optivoz" ❖

von Gustave Courbet (1819–1877)

❖ Neue Staatsgalerie, München ❖

Wie die gepanzerte Minerva aus dem Haupte des Zeus ist Courbets Malerei aufgetreten. Sie war etwas Fertiges, als er zum Pinsel griff, bedurfte des Lehrers nicht und der Gönner, sie läßt keine Entwickelung nachweisen. Er war sechsunddreißig Jahre alt, als er sein völlig geschlossenes Programm wie einen Kampfruf aufstellte – „Der Realismus – Gustave Courbet". Dies stand als Aufschrift über der Sonderausstellung, die er in der Nähe des Salon eröffnete, weil elf Bilder von ihm angenommen, aber „Das Begräbnis von Ornans" zurückgewiesen worden war. „Ich hasse den Idealismus, ich will lebendige Kunst. Die großen Menschen, die großen technischen Leistungen unserer Zeit sind die Heiligen und Wunder, die gemalt werden sollten", ließ er im Katalog drucken. Und weil seine revolutionären Gedanken von Kunstwerken gestützt wurden, die die Bewunderung der Kenner forderten, war der Realismus in die französische Kunst eingeführt. Zu dieser Zeit lernte Manet noch im Atelier Coutüre, wurde erst ein Jahrzehnt später der Bahnbrecher des Impressionismus und Pleinairismus. So muß Courbet, sein Vorläufer, als Vater des Realismus bezeichnet werden. Von ihm sind belebende Ströme in das europäische Kunstschaffen eingedrungen, die ganze prachtvolle Malerschule um Leibl trägt seines Wesens Spur. Courbet hatte von den Pariser Lehrern nur wenig angenommen. Aber die Velasquez und Hals im Louvre teilten ihm Wesentliches mit, und im übrigen war dieser Freiheitsanbeter stolz auf seine uneingeschränkte Unabhängigkeit. Sein Geist verachtete jede Fesselung, zum Heil seiner Kunst, nicht zu dem seines Schicksals. So entschlossen er, wie der italienische Revolutionär des Barock, Caravaggio, den Naturalismus statt des Akademismus verfocht, auch er vertrat sein Glaubensbekenntnis durch überzeugendes Könnertum. So ermalte er sich schon bei Lebzeiten eine Führerrolle, und grade jetzt hat der französische Staat, mit Beihilfe einiger Verehrer, sein mächtiges Gemälde „Mein Atelier" gegen fast eine Million für den Louvre angekauft. Das Bild führte bisher als versenkbarer Theatervorhang in einem eigens hergerichteten Saale eines Privatsammlers ein wenig gesehenes Dasein. Nun wird es der breiten Öffentlichkeit neben des Meisters „Begräbnis von Ornans" das monumentale Können des großen Realisten bezeugen. Als Ichapostel, nicht als Bilderstürmer klassischer Leistungen wollte Courbet auftreten. Er versicherte einem berühmten Kritiker einmal, daß er die großen Spanier bewundere, die Verführungskraft einiger Holländer spüre, und daß er Holbein verehre. Früh erkannte Delacroix sein Genie. „Man hat da eines der merkwürdigsten Bilder unserer Zeit zurückgewiesen", schrieb er vor dem Begräbnis, „aber das ist ein Kerl, der sich durch solche Kleinigkeiten nicht entmutigen läßt". Mit mancherlei Einschränkungen wird Courbets Werk beurteilt. Man vermißt seelische Reize, entbehrt Helligkeiten, nennt ihn phantasielos. Wo wir ihm auch begegnen, fesselt er uns wie ein Starker, Ernster, zuweilen auch, wenn er Menschenbildnisse und Landschaften malte, wie ein schwermutvoller Poet. Er kann stimmungsvoll sein wie Lamartine in seinen Lobpreisungen der Einsamkeit. Nie erscheint er flach, und eine grundsolide Technik fordert immer Hochachtung. Künstlern, die wie Ribot, Leibl, Trübner ihn zum Vorbild nehmen, ist es heilig ernst um ihre Arbeit. Von Großvater und Vater, den bäuerlichen Gutsherren,

hatte er den Grundsatz übernommen: crier fort et marcher droit. Nie wurde er ihm untreu. Von seiner Malerei kann man nicht sagen, daß sie sich, trotz aller Zielfestigkeit, herausfordernd gebärdet. Vorerst malte er sich selbst mit dem Hund, der Gitarre und Pfeife als den natürlichen Menschen mit etwas Bohème-Neigung. Dann stellte er sich als den „Mann mit dem Ledergürtel" dar in einem Bilde, das sich in vornehmer, etwas schwermütiger Haltung mit dem Londoner Selbstporträt des Andrea del Sarto vergleichen läßt. Darauf folgte, ganz als Freilichtmalerei, das Meisterwerk „Guten Morgen, Herr Courbet". Es hängt heute im Museum von Montpellier, und zeigt den schönen, dunkelbärtigen Künstler als selbstbewußten Malertouristen auf dem Gut seines Mäzens Bruyas Einzug haltend. Was ihn in seiner Umgebung reizte, hielt er in Farben fest, gleichviel ob es sich um einzelne Menschen, die Menge im Rahmen der freien Natur oder um Heimszenen handelte. So entstanden die berühmten „Steinklopfer", die „Rückkehr vom Markt", das „Begräbnis in Ornans" mit seinem halben Hundert echter Kleinstädter, die „Demoiselles de Village", das die drei anmutvollen Schwestern des Künstlers bei einem ländlichen Spaziergang wie von griechischem Linienreiz umflossen darstellt. Er malte Landschaftsbilder voller Saft und Kraft, weite Gelände, schummerige Schluchten, prachtvolle Bäume und Steingeröll. Und wenn er im Hochgefühl des Realisten auch behauptete, ihm sei das alles nur une affaire des tons, redet doch der mit der Weltenseele im Tiefsten verbundene Geist aus seinen Schöpfungen. Dieser wird ebenso deutlich aus den Meerstücken, in denen sich Wasser und Himmel in weitgedehnter Horizontzeile berühren, mächtige Wogen heranrollen und sich brandend in Gischt versprühen. Ob er Porträts interessanter Zeitgenossen oder Stilleben schuf, die gleichen starken, düstren Akkorde klingen stets. Mit Leidenschaft hat der Jäger auch die Tiere beobachtet, seine Waldstücke mit Rehen und Hirschen bevölkert, und groß war er vor allem als Maler des weiblichen Aktes. Üppig schlanke Schöne läßt er im Wald baden, von der Welle an die Küste treiben, auf weichem Lager ruhen. Den peintre des chairs hat ihn Zola genannt. Sein Pinsel begann mit weichen Strichen und entfaltete immer energischeres Wesen, bis schließlich auch der Daumen, das Messer, der Spachtel, die Mauerkelle mitarbeiteten.

Ebenso rücksichtslos wurden alle Lebensumstände in den Dienst seiner Weltanschauung gestellt. Er war der unbedingte Freigeist. 1819 in Ornans bei Besançon geboren, sollte er auf der Hochschule Jura studieren, wurde aber Maler. Sein Künstlertum erzwang Triumphe auch in München und Frankfurt; wo ihm die deutschen Fachgenossen huldigten. Da er aber revolutionär als Politiker auftrat und den Sturz der Vendôme-Säule mit herbeiführte, wurde er gefangengesetzt und starb 1877 als Verbannter in der Schweiz.

„Der Steinbruch von Optivoz" ist eine Landschaft Courbets, die durch ihre großen horizontalen Flächen und den tiefen Mollakkord ihrer Farben die Seele wie feierliche Musik bewegt. Aus den Felsplatten in grüner Einsamkeit tönt das Geplätscher des Wassers, das über Steingeröll rieselnd, sich zum Fluß ansammelt. Kein lebendes Wesen ist sichtbar, nur ein Stück ernster, schlichter Natur. Der auf seinen Objektivismus stolze Maler war sicherlich von seinem Vorwurf ergriffen, um so vielen Stimmungsreiz mitteilen zu können. Obgleich nur bräunliche und grünliche Töne zusammenklingen, strahlt wie von einem unsichtbaren Sonnenuntergang Wärme aus. Großzügigkeit und Kraft sind die hervorstechenden Eigenschaften, die doch Zartheit in Behandlung der Einzelheit nicht vermissen lassen. Auch auf dieses Gemälde paßt das Wort, das Freunde Courbets ihm auf den Denkstein setzten: „Peintre, tou œuvre est saine, élégante et robuste."



Courbet / Steinbruch von Optivoz

Neue Staatsgalerie, München

„Die Ährenleserinnen“

von Jean François Millet (1815–1875)

Louvre, Paris.

Für die naturalistische Kunstphase unserer Zeit ist die Bauernmalerei eine typische Erscheinung. Die Franzosen, wir und die Engländer haben diese Spezialität vor hundert Jahren noch nicht gekannt, obgleich die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts schon klassische Bauerninterpreten besaßen. So vollendet sie auch diese Wirklichkeit als Maler erfaßten und Würzen des Humors, der Derbheit und dramatischer Lebendigkeit auszuteilen verstanden, man nahm diese Schilderungen als Äußerung eines absolut realistisch veranlagten Volkstums hin. Man bewunderte das Wie, aber die graziös rokokohafte oder vornehm akademische Kunsttendenz der nachfolgenden Geschlechter ging über unvornehmes Bauerntum zur Tagesordnung über. Als bebänderte Schäfer mit dem Lämmchen am rosa Band mochte die Ländlichkeit noch immerhin vorgetäuscht werden. Auch als Italiener, schönheitsverklärt durch südliche Himmelsglorien und durch den Körperadel dieser Menschenrasse gehoben, ließ man in Paris den Bauern in das Kunstbereich.

Aber nichts ist wandelbarer als der Geschmack, und wie die Franzosen ein Rokoko geschaffen hatten, dessen Wirklichkeit nur eine Traumwelt war, wurden auch sie zu den ersten konsequenten Bekennern des Naturalismus. Von England her waren ihre Augen für die Köstlichkeiten in der Natur geöffnet worden. In der Nähe von Paris, im wundervollen Wald von Fontainbleau, hatten sich die Landschaftsmaler niedergelassen, die echte Natur schildern wollten. Anders als die Poussin, Claude und Watteau wollten die Rousseau und Corot Luft, Bäume und Quellen wiedergeben. Sie wollten die Natur aus erster Hand. Zu diesem Kreise gehörte auch François Millet, in dessen Seele dem schlichten Arbeiter der Scholle ein Thron errichtet stand. Und Millet wurde der große Bahnbrecher einer Bauernmalerei, die bald in allen europäischen Kulturländern sieghaften Einzug hielt. Hatte ihn vorerst die Not gezwungen, gefällige Genres im Stil des Rokoko zu malen, so führte ihn seine Übersiedlung in das Dorf Barbizon am Wald von Fontainbleau in den Stoffkreis seiner wahren Bestimmung. Als Sprößling einer Bauernfamilie hatte seine Jugend ganz unter dem Einfluß von Feldeinsamkeit und Verkehr mit den Dörflern gestanden. In Barbizon lebten all diese Sympathien in ungeahnter Stärke auf. Hier ergriff ihn der Anblick der stillen Arbeiter, der Ackersleute, Winzer und Hirten, die in der Weite dieser Ebennatur so imposant erschienen, so ganz mit ihrer Einsamkeit verwachsen. Er malte diese Vertreter der arbeitenden Volksklasse in Einzelgestalten, in all ihrer schönheitsbaren Plumpheit, und doch wuchsen sie zu eindrucksvollen Typen empor durch die Geschlossenheit und Großzügigkeit der Form und durch den symphonischen Einklang mit einer ruhevollen pathetischen Naturweite. Am besten charakterisiert der Maler selbst sein Kunstprogramm. Er schreibt: „Ich will Ihnen gestehen, auf die Gefahr hin wieder für einen Sozialisten zu gelten, daß es die menschliche Seele ist, die mich am meisten in der Kunst bewegt. Wenn ich machen könnte, was ich möchte, oder es wenigstens versuchen, so würde ich nichts tun, was nicht das Ergebnis eines Eindrucks wäre,



den ich im Anblick der Natur, sei es in der Landschaft, sei es in Gestalten, empfangen hätte. Niemals erscheint mir die lustige Seite, ich weiß nicht, wo sie ist, ich habe sie niemals gesehen. Das Heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, das man im Walde oder auf den Äckern .... so köstlich genießt. .. Sie sitzen unter den Bäumen im Vollgenuß des Wohlseins und der Ruhe, da sehen Sie aus einem kleinen Pfad eine arme Gestalt mit einem Reisigbündel hervortreten. Die unerwartete und stets überraschende Art, wie diese Figur Ihnen erscheint, führt sie sofort auf das traurige menschliche Los, die Müdigkeit. .. Auf den bestellten Feldern, manchmal selbst an wenig ergiebigen Orten, erblicken Sie grabende, hackende Gestalten. Von Zeit zu Zeit sehen Sie, wie sie sich das Kreuz wieder zurecht rücken, wie man sagt, und den Schweiß mit dem Rücken der Hand abwischen. Im Schweiße Deines Angesichtes sollst Du Dein Brot essen. Ist das die fröhliche, ausgelassene Arbeit, an die manche Leute uns glauben lassen möchten? Und doch befindet sich grade da für mich die wahre Menschlichkeit, die große Poesie."

In dieser Selbstoffenbarung zieht das Register der Typen vor uns auf, die auf dem Weltmarkt der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ungeheures Aufsehen machten. Diese Bauern Millets eroberten die Herzen durch die seelische Fülle, die sie mit sich trugen. Es waren bisher nie gekannte Kunsttypen, Gegenfüßler alles Akademismus, sie ließen alle Häßlichkeit und alle Prosa durch ergreifende Menschlichkeit vergessen.

Das Leben des Jean François zeigt den Sieg einer eingeborenen Anlage. Er wurde 1814 in dem Örtchen Grüchy bei Cherbourg als Sohn eines Bauern und Kantors geboren. Fleißig lernte er in der Schule auch Latein, mußte aber alle Bücher wegen der Feldarbeit fortpacken. Frühe Zeichnungen verschafften ihm ein Stipendium und die Empfehlung an Delaroche, und selten hat ein Schüler bei einem weniger wesensverwandten Maler studiert. Der Existenzkampf zwang ihn zu leichten Genrebildern mit rührseliger oder pikanter Note, und er mußte sich lange Jahre hindurch wie „an einen Felsen genagelt und zur Zwangsarbeit verurteilt" fühlen. Die erste Frau starb ihm schnell, die zweite lebte bis zu seinem Ende in glücklichster kinderreicher Ehe mit ihm. Barbizon und der Wald von Fontainbleau bedeuteten seine Erlösung. Hier entstanden alle die Gemälde, Pastelle, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen, die ihm Weltruhm und Geld eintrugen. Hier malte er den „Angelus", ein französisches Nationalheiligtum. Man ernannte ihn zum Ritter der Ehrenlegion und zum Jurymitglied und 1875 ist er in Barbizon gestorben.

Unser Gemälde „Die Ährenleserinnen" steht am Anfang der Periode seiner typischen Bauernmalerei in Barbizon. Die drei armen Dörflerinnen, die nach der Ernte auf dem weiten Acker schnell ein paar vergessene Ähren zusammenraffen, sind ein echt naturalistischer Vorwurf, und doch tönt ein eigner großer Rhythmus aus den gebückten Gestalten. Sehr fein ist die sommerliche Luft mit ihrem Gelb und Weißgrau geschildert, in die die bunten Farbentöne der Frauenkleider melodisch hineinklingen. Aber höher als alle technische Feinheit steht das menschliche Mitempfinden, das hier geweckt wird. An dieser tief humanen Proletarierkunst haben sich die Meunier, Liebermann und Clausen inspiriert. Nur durch ihren Gemütsreichtum vermochte sie dem Naturalismus zur Herrschaft zu helfen.



Jean François Millet / Die Ahrenleserinnen

Louvre, Paris

„Morgen am See"



Louvre, Paris

Die Muse des französischen Landschaftsmalers Corot ist mit so eigner Anmut, rührend zart und doch kräftig über die Erde geschwebt, daß wer ihrer ansichtig wurde, sie in der Erinnerung behält. Auf sie ist der schimmernde Glanz und Duft des Rokoko übergeströmt, auch etwas von dem freien Schönheitsempfinden des Griechentums. Nie hat ein zweiter Künstler wie er das Waldbereich zur Feerie umgewandelt. Die Wirklichkeit unter Bäumen, am Weiher, im Flußtal, in der Lichtung, in wipfelgeborgener Schloßeinsamkeit hielt ihn mit Zauberfäden fest. Aus ihr gestalteten seine streichelnden Pinselstriche Traumland. Oft entstiegen auch Nymphen und Genien dem Grün und Wasser, als habe der Maler sie im pantheistischen Kult der Antike heraufbeschworen, oder eine freie Jugendwelt bewegte sich im arkadischen Reigen. Doch ist dieser Meister eines der Häupter der Schule von Barbizon gewesen, einer der Bahnbrecher alles modernen Naturalismus, aller Freilichtmalerei. Auch er, der Pariser, war dem Alpdruck der Großstadt entflohen, um sein Künstlertum in der Stille der Natur zur Entwickelung zu bringen. Ebenso hatten seine Gesinnungsgenossen gehandelt. Theodor Rousseau brauchte düstres Baumdickicht, Millet war der Freund des Landmanns, Daubigny der ernste Lyriker des Flußbereiches. Stimmungsvolle Himmel- und Sumpfwiesen suchte Troyon auf, auch lichtumflossenes Weidland, und Diaz wie Monticelli entlockten geheimnisvollem Walddunkel Farbengefunkel und Märchenwesen. Corot wollte wie sie alle der Seele der Landschaft nahe kommen. Es sollte nicht mehr der klassische Naturausschnitt mit seinen stilisierten Linienzügen und kulissenhaften Baumgruppen sein, sondern die Wahrheit draußen zwischen Himmel und Erde, das wirklich Gesehene und Erfühlte, die Paysage intime. Ein paar Engländer, vor allem Constable, hatten durch ihre Ausstellungen in Paris das neue Sehen angeregt. Sie hatten ihre Staffeleien aus dem Atelier ins Freie getragen, ihre Bilder sollten das schlechte Wetter so wahr wiedergeben, daß man nach dem Regenschirm greifen müßte. „Mein Grün ist besser als das aller anderen", sagte Constable, „weil ich es aus den verschiedensten Grüns entstehen lasse". Diesen Verismus übernahm das Siebengestirn, die „Pléjade", die sich im Dörfchen Barbizon dicht am prachtvollen Wald von Fontainebleau niederließ. Urwäldliches gab es hier, Quellen, Teiche und Baumwiesen. Aber wenn auch Corot dem Atelier entflohen war, er bildete doch nicht, wie die Eycks und Ruysdael, die Blatt- und Blumenform mit aller Treue nach. Man kann sich in seinen Landschaften heimisch fühlen, obgleich häufig genug Gezweig und Laub, Luft und Wasser routinemäßig geschaffen war. Es ist jedenfalls alles fedrig und hauchfein, entzückend natürlich hingesetzt. Vor diesem Geschmack und Können stand Delacroix in Bewunderung. „Corot riet mir, ruhig drauflos zu malen, und mich auf das zu verlassen, was werden würde", schreibt er in seinem Tagebuch. „Ungeachtet dieser Leichtigkeit gibt es noch genug Arbeit, der man sich nicht entziehen kann. Corot feilt viel an einer Sache. Es kommen ihm Ideen, und im Schaffen wird das Werk immer reicher. Das ist die richtige Art." Diese Leichtigkeit des Gestaltens silbertoniger, poesiedurchhauchter Gemälde hatte sich erst entwickelt, nachdem Corot durch die ältere Schule der starken Lokaltöne und schweren Schatten gegangen war. In Fontainebleau lernte er die Luft sehen, die

Allgegenwart ihres feinen grauen Tons, der zum Wahrzeichen seines späteren Schaffens wurde.

Die Fruchtbarkeit, mit der Corot schuf, hat den glücklichen, gütigen Menschen mit gestalten helfen. Wie alle Barbizonisten war er ein Volksfreund, spendete mit vollen Händen aus seinen reich zuströmenden Einnahmen. Der Sohn einer seiner Auftraggeber, der den Meister während eines Aufenthaltes im väterlichen Gut beobachten konnte, berichtet Rührendes von seiner Großmut. Einstmals war er wiederholt beim Schaffen durch allerhand Anliegen gestört worden. Er hatte fast die Geduld verloren, als ein schlichter Hausbewohner für einen verunglückten Arbeiter um eine Spende bitten kam. Sofort erkundigte sich Corot nach dem Schicksal der armen Familie und bat den Bittsteller, während er zum Pinsel griff, sich aus einem mit Gold und Banknoten gefüllten Schubfach nach eigenem Ermessen zu bedienen. Den Greis mit der weißen Löwenmähne und den gütigen, klugen Augen nannten die Leute den „père Corot". Eine Ordensschwester, mit der er in Wohlfahrtsbestrebungen zusammenwirkte, erzählte, daß im Wohnzimmer der Schwestern Monsieur Corots Bildnis neben dem des Heilands hinge. Mit gleicher Güte handelte er gegen die Malkollegen. Der Witwe Millets hatte er eine Jahresrente festgesetzt, und vielleicht ehrt ihn nichts wie Daumiers Dankwort: „Du bist der einzige Mensch, den ich so hoch achte, daß ich ohne Erröten ein Geschenk von ihm annehmen kann."

Corots Eltern hatten sich, als er 1796 in Paris geboren wurde, aus bescheidenem Stand bis zu wohlhabenden Geschäftsbesitzern emporgearbeitet. Der Weg zur Kunst wurde ihm erst nach langer kaufmännischer Lehrzeit gestattet. Bevor er die persönliche Art entwickelte, versuchten Lehrer wie Michallon und Bertin ihn im Geiste der Claude und Poussin zu lenken. Mehrmalige Reisen nach Italien befestigten ihn jedoch keineswegs in dieser Richtung. Die Ernten südländischer Eindrücke in Bildern von der Campagna, vom Kolosseum und Albaner See zeigen ihn vielmehr bemüht, alles plastisch, in feinster Ausführung der Einzelheit, wie die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts zu malen. Immer ist ihm der harmonische Farbenzusammenklang wesentlich, und bald wird auch eine Neigung für den Duft des Dämmerlichtes deutlich. Wo er Landvolk, Fischer, Wäscherinnen in das Bild einbezieht, hält ein Schönheitsgefühl jede naturalistische Kraßheit fern. Oftmals helfen ihm Wesen wie Diana und Orpheus den Naturausschnitt zum elysäischen Gefilde wandeln. Corot hat sich auch in Figurenbildern, die die Mode seiner Zeit zeigen, und in Porträts und Akten als echter Könner und zartbeseelender Darsteller erwiesen. Der vollste Lorbeer wurde dem Landschafter geflochten, der in später Lebenszeit aus Fontainebleau und dem reizvollen Ville d'Avray seine Stoffe schöpfte. Hier ist er rastlos schaffend und unvermählt erst 1876 aus dem Leben geschieden.

Der „Morgen am See" war ein Vorwurf, in dem Corot seine feinsten Fähigkeiten zum Ausdruck bringen konnte. Der Blick in die Weite, die Bäume, das Erdreich sind von leichten Dunstschleiern umwebt. Der Frühwind streift durch das Geäst. Noch ist alles nicht ganz klar erkenntlich, aber Sonnenverheißung liegt in der Luft, und die Welt der Farben beginnt aufzuleuchten. Dämmerstimmungen waren nach des Künstlers Herzen. Hier ist es die Regsamkeit des jungen Tages, die ihn entzückt. „Am frühen Morgen steht man auf, um drei Uhr, vor der Sonne", schrieb er an den Maler Dupré. „Man setzt sich zu Füßen eines Baumes, man schaut sich um und wartet ... Man sieht nichts ... alles ist da ... Die ganze Landschaft liegt hinter dem durchsichtigen Nebelschleier, der steigt und steigt und der schließlich alles enthüllt, die Silberzunge des Baches, die Wiesen, die Bäume, die Hütten, die fliehende Ferne. Endlich unterscheidet man alles, was man anfänglich vermutete."



Camille Corot / Morgen am See

Louvre, Paris

„Der Pferdemarkt"

von Rosa Bonheur (1822–1899)

Metropolitan-Museum, New York.

Rosa Bonheur vertritt ein weibliches Künstlertum, das mit des Mannes Ausdauer und Kraft ausgeübt wurde. Sie hat nicht die typischen Eigenschaften ihres Geschlechtes wie die Vigée-Lebrun und Angelika Kauffmann. In ihrer Entschlossenheit zur Naturtreue steht sie neben Marie Baschkirtseff und Lucy Kemp-Welsh. Es scheint natürlich, wenn wir feine Darstellerinnen der gefiederten oder der vierfüßigen Lieblinge des Hauses haben, aber ganz ungewöhnlich ist die unerschrockene Beobachterin, die kein gefährlichstes Tiermodell und keine Witterung scheut. Der Ruhm Rosa Bonheurs hat sich weit über unseren Kontinent hinaus verbreitet, weil ein echtes Talent durch eine ausnahmsweise Frauenpersönlichkeit ausgeübt wurde. Diese geniale Künstlerin war nicht wie manche ihrer hervorragenden Malgenossinnen ein vielbegehrtes Mitglied der Gesellschaft, war kein Schützling des Thrones oder des Hochadels. Sie lebte abseits von allem zeitraubenden Zerstreuungswirbel, diente nur einer Gottheit – ihrer Kunst.

Ihre Bewunderer in vielen Ländern haben sie heiß umworben, die Künstlerschaft ihres Vaterlandes wollte ihr Ehrungen bereiten, aber in Bescheidenheit beharrte sie in stillem Wirken. Als Erfolge von ihrer Hand im Salon Aufsehen gemacht hatten und dann jenseits des Ärmelkanals alles für die fremde Meisterin begeisterten, hätten die oberen Zehntausend sie gern in ihre Kreise gezogen. Selbst Landseer, der berühmte Kollege, interessierte sich stark für sie, aber Rosa Bonheur war ihrem Buenretiro in der Landeinsamkeit nicht zu entlocken. Besuchern gegenüber bewahrte sie vorsichtige Zurückhaltung und ihr Vertrauen war nicht leicht zu gewinnen.

Heimisch fühlte sie sich ganz in der Natur und in der Nähe der Tiere. Im Walde von Fontainbleau, in dem Örtchen By hatte sie ihr Haus, hier arbeitete sie von aller Tagesfrühe ab im Freien. Sie reiste auch gern in die französische Provinz, in das schottische Hochland, und die pathetische Schöpfung sprach zu ihr wie die idyllische. Tiere jeder Art erregten ihr leidenschaftliches Interesse. Sie belauschte das Wild im Gebirgsbereich, die Herden in den Bergtälern, sie beobachtete die wilden Tiere im Zoologischen Garten, fuhr den Vieh- und Pferdemärkten zuschauen, hatte in den Schlachthäusern Zutritt. Als ganz junges Mädchen wußte sie den freundschaftlichen Schutz eines riesenhaften Schlächtermeisters zu gewinnen, der ihr Anfechtungen während ihrer Studien im Pariser Viehhof fernhielt. Ihr war das Tier von frühester Jugend ab ein fesselndes Modell.

Die Künstlerin wurde 1822 in Paris geboren. Man fand sie in der Schule eine untaugliche Schülerin, aber im Atelier ihres Vaters entwickelte sie die höchste Ausdauer im Zeichnen. Sie kopierte Stiche und Abgüsse und malte jede Art des Objektes, „alles das fesselte mich weit mehr als Grammatik und Arithmetik", gesteht sie in ihrer Autobiographie. Ihr Vater war selbst ein tüchtiger Künstler und beschäftigter Zeichenlehrer, und er verstand das Talent des vergötterten Kindes gut zu leiten. Wie er sie im Louvre nach den Antiken zeichnen ließ, gab er ihr jede

Freiheit, die ihre Anlagen forderten. Sie stand im Anfang der zwanziger Jahre, als sie sich klar war, daß die Tiermalerei ihre Schicksalsaufgabe sei. Zehn Jahre später kam der Ruhm, und Rosa Bonheur hat ein langes Leben voll schwerer Arbeit für ihn eingesetzt. Sie war zugleich auch die denkende Frau in ihrem Schaffen, gehorchte nicht nur in naivem Betätigungsdrang der inneren Stimme. So heiß es sie trieb, Realitäten wahr wiederzugeben und durch eine unerschöpfliche Studienfülle die sichere Basis zu schaffen, so tief lernte sie auch über ihre Kunst nachdenken. Ihr Geist war philosophisch veranlagt, und sie hatte in den Schriften Lamenais die Gedanken gefunden, die ihr die Richtschnur gaben. Sie lag in den Aussprüchen: „Die Kunst ist keine einfache Nachahmung der Natur, sie soll das intensive Prinzip unter allem Sinnfälligen offenbaren, die ideale Schönheit, die allein der Geist erkennt, und die Gott ewig im Sinn hat. - - In der Wiedergabe der Naturformen muß also die Kunst nicht nur die einfache Naturerscheinung, die reine Tatsache der greifbar realisierten Form darstellen wollen, sondern auch das durchaus Unkörperliche - - das, was das absolut Schöne vermitteln hilft."

Dieses Wollen wird aus vielen ihrer Schöpfungen erkenntlich und hat die Volkstümlichkeit ihrer Kunst, vor allem in England, sichern helfen. Sie lernte die Anatomie ihrer Modelle, ihr Bewegungsregister, ihren physiognomischen Ausdruck genau kennen. Es gibt Zeichnungen, auf denen sie sich strengste Rechenschaft von einem Tierauge, den Vorderpfoten, dem Stehen, Schreiten, Liegen, dem Brüllen und Bellen ablegt. Sie hat ihre Modelle als Einzelporträts gemalt, aber mit Vorliebe innerhalb eines Landschaftsbildes. Und wie emsig ist sie zu solchen Zwecken der Natur auf der Spur gewesen. Sie hat Bäume, Büsche, Felsen, Blumen, Schnee, Sturm, Gewitter in einzelnen Aufnahmen gespiegelt, das Detail wie die Stimmung waren ihr wesentlich. Zuweilen gehörten ihr die Menschen unerläßlich in das Tierbild. Beim Weizendreschen müssen die Ackerarbeiter bei den Pferden sein, zu den Märkten gehören die Treiber, zu den Schafherden in Landais die Schäfer auf hohen Stelzen mit den Strickstrümpfen. Zuweilen führte sie wie Potter und Landseer eine Einzelfigur wie eine Bildnisdarstellung durch, aber ihre ganze Größe enthüllte sich in Tierstücken voll dramatischen Lebens.

Unser Gemälde „Der Pferdemarkt" wurde 1853 im Pariser Salon zum erstenmal ausgestellt. Es hat eine ganze Gastspielrunde durch viele Städte antreten müssen, und das Newyorker Museum hat das Werk für 240 000 Mark erworben. In großzügiger Kraft, in gezügelter Temperamentfülle ist hier durch eine Frau eine Leistung vollbracht, die den gewaltigen Monumentalwerken der Géricault und Delacroix nicht nachsteht. Wie stürmt der Zug der für den Verkauf besonders gepflegten Schimmel und Rappen und Braunen vorüber. Wie suchen die Händler alle Tierenergien anzufeuern. Das Licht hebt jede meisterlich studierte Bewegung klar hervor, und die blauen Kittel der Treiber setzen tonschöne Farbennoten in das lebhafte Konzert des Ganzen. Ehrgeiziger noch war ihre Malerei, als sie aus einer vor der Feuersbrunst fliehenden Büffelherde eine wahre Tragödienkatastrophe gestaltete. Sie schreckte vor dem Schwersten nicht zurück, wenn es galt, das Tierleben zu schildern. Zu ihrem berühmten Selbstporträt paßt daher der Stier, an den sie vertraulich, wie an einen guten Freund, gelehnt steht. Man hat ihn als Symbol ihres Schaffens auch in dem Monument in Versailles aufgestellt, das ihre Verehrer ihr errichteten.



Rosa Bonheur / Der Pferdemarkt

Metropolitan-Museum, New York

„Im Treibhaus“ 

von Edouard Manet (1832–1883)

National-Galerie, Berlin

Wenn wir in Lourdes den Kalvarienberg langsam emporwandern, öffnen sich spanische Gebirgstäler dem Auge, und die Liedchen der Ziegenhirten tönen bis an unser Ohr. Nicht weit von hier liegt Pau, das französische Baden-Baden, wo der Blick der Kurgäste im Alpenpanorama schneebedeckter Pyrenäen schwelgt. Dicht sind an diesen Grenzgebieten Frankreich und Spanien aneinandergerückt, und mancherlei Berührungen ergeben sich leicht von hüben nach drüben. Als Napoleon III. die schöne Eugenie de Montijo zur Kaiserin von Frankreich erhob, begann wiederum Spanisches die Mode von Paris zu beherrschen. Es trat in der Kunst auf, seit Edouard Manet durch seine Erstlingswerke in die Fußtapfen des Velasquez zu treten schien. Man erzählt, daß spanische Varieté-Künstler ihn vorerst in Paris entzückt hatten. Ihre geschmeidige Eleganz, ihre farbige Erscheinung fesselten sein Malerauge und kennzeichneten sich in Gemälden wie der „Guitarrero“, die „Wandernden Musikanten“, der „Dame im Kostüm eines Torero“. Dann hatte Manet im Prado selbst studiert und dem größten aller spanischen Meister tief in die Seele geschaut. Er spürte die mächtige Anziehung des Geistesverwandten, denn wie Velasquez strebte auch er, die Augen weit den Eindrücken der Wirklichkeit zu öffnen. Mit dem Pinsel suchte auch er direkt und klar von ihnen auszusagen. Die Wegrichtung des Naturalisten sah er vom Beginn seiner Laufbahn klar vor sich liegen und ihm war das sichere Sehen und die feste Hand zu ihrer Verfolgung gegeben. „Ich male was ich sehe, nicht was die andern zu sehen beliebt!“ hatte er als junger Student in trotzigem Selbstbewußtsein dem Lehrer Couture geantwortet. Ihn interessierten keine romantischen oder historischen Vorwürfe, keine theatermäßig hergerichteten Modelle, kein symbolischer Gedanke. Wie Zola griff er in das Leben der Gegenwart, um es durch seinen Schöpferodem in Kunst umzuwandeln. Er hat einige Gemälde geschaffen, in denen er auf der Höhe des Velasquez steht. Aber der Hofmaler Philipps IV. überragt ihn in der Ausgeglichenheit seiner Lebensarbeit, in dem Streben, bei jedem Werk technische Vollendung zu erreichen. Manet traf keine Vorbereitungen mit wissenschaftlicher Gründlichkeit. Er verließ sich auf das glückhafte Zusammenwirken von Temperament und Können. Er gab was in seine schnellebige Zeit paßte und befriedigte die Bewunderer oft genug mit der bloßen Skizze. Diese Kühnheit half grade den gründlichen Deutschen verblüffen, und wenn den Allerneuesten auch Manet als der Meister von gestern gilt, viel von seiner Art drückt unserer Moderne noch die Stempelung auf. Wie Velasquez hat auch Manet ein paar religiöse Bilder geschaffen, ohne durch sie wirklich zu ergreifen. Seine Malerei erstrebte überhaupt keine seelischen Wirkungen, sie wollte vom Auge ausgehen und auf die Augen wirken. Da der schnelle Eindruck festgehalten sein sollte, spielte der farbige Fleck eine entscheidende Rolle in seinen Kompositionen. Seine Tonigkeiten schufen den Bildraum, perspektivische Berechnungen waren überflüssig, alles war mehr auf das Flächige eingestellt. Irgendein Winkel der Wirklichkeit mußte durch ein Temperament farbig übersetzt sein, forderte Manets Lehre. Sie machte ihn zum Vater des Impressionismus. Als solcher sah er vorerst noch schwarze Schatten, wie auf dem „Frühstück im Freien“, das zwei Künstler mit ihren nackten Modellen unter Waldbäumen einnehmen. Man empörte sich

mehr gegen den gewagten Vorwurf als gegen die technischen Neuerungen, aber keine Anfechtung konnte den Maler in seiner zielbewußten Entwickelung stören. Er malte die junge Hetäre „Olympia" in voller Hüllenlosigkeit gegen dunklen Hintergrund auf weißem Lager und entfaltete eine Palette auserlesenster Farbigkeiten. Das Publikum tobte, Zola erstand als Verteidiger, und zum Dank porträtierte ihn Manet später am Schreibtisch, mit den Zechern des Velasquez und seiner Olympia an der Wand des Bildhintergrundes. Ein Landaufenthalt des Jahres 1870 zwang Manet, viel im Freien, statt im Atelier zu arbeiten. Dabei entdeckte sein geschärftes Auge die bedeutsame Einwirkung des Lichtes auf die Farben. Jetzt wurde der Naturalist und Impressionist auch noch zum Freilichtmaler. Er löste die Lokaltöne in farbige Abstufungen auf, die Schatten wurden durchsichtig, bunt, je nach den sie umspielenden Lichtreflexen. Der Freund Monet bestärkte ihn in diesem Sehen, und je lebendiger Manet die Farben wechseln ließ, je mehr fühlte er sich fähig, das bewegte Leben zu schildern. Das Treiben der Ruderer und Segler auf dem Wasser, Rennen, Boulevardwirrwarr, Nachtleben im Restaurant und Bar, Hafenverkehr erschienen auf der Leinwand. Impressionistisch kühn hingeworfen, auf Fernwirkung gestellt und erstaunlich wahr war alles. Diese Kunst eroberte einen immer wachsenden Bewundererkreis. Die Schule von Batignolles, der Renoir, Degas, Monet, Pissarro, Sisley und Cézanne angehörten, bildete sich um Manet. Sie fand ihre begeisterten Verkünder, die auch dem Ausland die Segnungen und Gefahren des Impressionismus und Pleinairismus vermittelten.

So sehr das Werk des unentwegten Neuerers nach Revolutionierung aussah, so wenig tritt in der Persönlichkeit Manets der Aufrührer vor uns hin. Er war in seinem Wesen durchaus der Sohn aus gebildeter Familie, in seiner blondbärtigen, gepflegten Erscheinung der feine Pariser. 1832 war er geboren. Er sollte dem Marineberuf angehören, lernte schon als Seekadett das Meer kennen, wünschte aber nach der Gymnasialzeit Maler zu werden. Nach Studien bei Couture sah er viel klassische Kunst in den Niederlanden, Deutschland, Italien und Spanien. Er erkannte sein Sezessionistentum, mied die Salons und bereitete sich wie Courbet eine eigene Sonderausstellung. Er verkehrte in Paris in der besten Gesellschaft, galt als geistreicher, oft etwas sarkastischer Unterhalter und vermählte sich mit der Tochter eines holländischen Musikers. Während des Deutsch-Französischen Krieges weilte er vorerst auf dem Lande, aber der glühende Patriot trat einer Freiwilligenschar unter Meissonier bei und stieg bis zum Hauptmann. „Man soll das Kaisertum abschaffen, aber nicht die Armee beleidigen", rief er bei einem Angriff auf das Heer aus. Infolge einer Blutvergiftung riß ihn der Tod 1883 aus bestem Schaffen.

Für das Gemälde „Im Treibhaus" (1879) hatte er das befreundete Ehepaar Guillemet auf der Veranda seines Ateliers gemalt. Er wünschte diese Porträtgruppe im Freilicht auszuführen, doch ist das Ganze ohne allen Schatten von dem gedämpften Grau eines feinen Lufttons erfüllt. Sehr wählerisch wirken gegen das tiefe Laubgrün das graue Kleid, der gelbe Hut und Schirm, das Schwarz in Gürtel und Schleife der Dame, die rosa Azalie im blauen Kübel. Die junge Pariserin hat etwas puppenhaft Leeres, wie es häufig in Manets Frauenbildnissen auffällt. Der bärtige Gatte ist lebendiger charakterisiert, und das Wesen der Hände feinfühlig empfunden. Bei aller Flächigkeit ist volle Plastik gelungen. Auch hier klingt Velasquez an, da Manet trotz all seiner Modernität klassische Vorbilder hochhielt. „Wir haben nur die eine Pflicht, aus unserer Epoche das herauszuziehen, was sie uns bietet, ohne darum schlecht zu finden, was frühere Epochen geleistet haben", hat er einmal geäußert.



Edouard Manet / Im Treibhaus

National-Galerie, Berlin

„Tänzerinnen"



Luxembourg-Museum, Paris

Für die Entwickelung der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts sind die entscheidenden Anregungen aus Frankreich gekommen. Wirkliches als Kunststoff salonfähig machen, half Edgar Degas wie die Courbet, Millet und Manet. Man suchte seine Leistungen vergebens in den Salons. Selbst in dem großen Nebeneinander internationaler Maler der unvergeßlichen Pariser Weltausstellung von 1900 hatte er ein Auftreten verschmäht. Eine seltsame Mischung aus Zaghaftigkeit und Selbstbewußtsein erscheint dieser Sonderling. Vielleicht war seine Zaghaftigkeit erklärlich, da es ihn nur zu den Schauplätzen bestimmter Lebensgenießer, zum Theater und Rennplatz zog, und weil er die Eindrücke aus dieser Sphäre, ganz wie Peter Altenberg, nur nach dem Prinzip – wie ich es sehe – wiedergab. Und selbstbewußt hat der Selbstbezweifler schließlich werden müssen, weil sich ganz ungeahnte Erfolge einstellten. Er fand die Kenner, die ihn den Leuchten des Faches nebenordneten. Die tonangebenden Kunstmärkte in London, New York, Paris und Berlin zahlten ihm höchste Preise. Ganz zurückgezogen, nur im Gesinnungskreise der Renoir, Manet, Fantin, Legros, Monet, Desboutin und Zola, der Schule von Batignolles, hat er in Paris gewirkt. Er gestattete den Kunstschriftstellern keinen Zutritt, wünschte keine Ordensauszeichnungen. Wer dennoch als kühner Ritter bei diesem Dornröschen in seinem Montmartre-Heim eindrang, fand einen treffend und witzig urteilenden Mann, unter einem ihn fast verschlingenden Meer begonnener und vollendeter Arbeiten. Er mußte sich absolut konzentrieren, um solches Werk zu leisten. Und er bediente sich einer Art Schleichwege, denn er griff den Vorwurf wie der Tiger bei einem Raubsprung auf. Er stellte sich die Modelle nicht vorsichtig hin, bildgemäß und voll beleuchtet. Er erhaschte von oben und unten, von der Seite ganz vom Zufall bestimmte Bildmotive. Ganz natürlich mußte alles wirken, gleichviel wie willkürlich der Ausschnitt herausgegriffen war, wie alles dem Wohlangeordneten zuwiderlief. Degas hatte auch durchaus keine Absicht, Schönes zu malen. Meist schien er das Alltägliche, sogar Vulgäres vorzuziehen. Wesentlich blieb ihm nur, daß er Augenblickliches, die echte Bewegung abfing. Er saß im Theater so, daß er die Bühne, die Orchestermitglieder von unten sah. Dann kamen ein paar Fiedler und Bläser noch klar mit auf das Bild, der Boden stieg hoch bis zum oberen Rahmenrand, und es zeigten sich noch da und dort Auftretende. Aus solchem Standpunkt war die „Miß Lola" gemalt, die im Zirkus an der Decke oben ihre halsbrecherische Vorführung bot. Oder er wählte seinen Beobachterposten in der Höhe, dann senkte sich der Bildschauplatz, die Erscheinungen der Tiefe mußten zurücktreten gegen die des Vordergrundes. Diese Originalität der Komposition ohne jede symmetrische Anordnung hatte Degas den Japanern abgelernt. So erreicht er ganz eigentümliche, dekorative Wirkungen. Seine Werke haften im Gedächtnis, irgendwie scheinen sie gegen das Gesetzmäßige, Gewohnte zu verstoßen. Auch wenn er Porträts malt, waltet diese Launenhaftigkeit, wie gründlich auch auf treffende Ähnlichkeit und feinste Ausführung geachtet wurde. Den Freund „Le Vicomte Lepic" sehen wir, den Regenschirm unter dem Arm, die Zigarre im Mund, mit seinen beiden Töchterchen und dem Hund vom Place de la Concorde herkommen. Aber die Gestalt ist schon teil-

weise in der unteren rechten Bildecke verschwunden. Der Stecher „Desboutin“ sitzt breit auf die Ellbogen gestützt, den Filz nach hinten, im Café mit Damenbegleitung beim Absinth. In der Ecke, rechts oben im Rahmen, wird der Kopf des gemütlichen Bohémiens fast überschnitten. Auf dem Berliner Bild „Unterhaltung“ reizten die in ihrer Zwanglosigkeit fast unmöglichen Stellungen der Damen offenbar den Komiker, mehr noch den Satiriker zur Wiedergabe. Mit welchem Verständnis Degas Vertreter der feinen Pariser Gesellschaft zu schildern vermochte, hat er oft genug bewiesen. Aber er war auch angesichts der Jockeis, der Ballettmädchen, der Wäscherinnen und Plätterinnen in seinem Lebenselement. Bei dem Rennsport handelt es sich nicht um die rasenden Galoppaden, die Goya nachschuf, nicht um das Spiegelbild des Volkstreibens auf dem Turf, in der Art des Engländers Frith. Degas studiert die Bewegungen der Pferde und Reiter beim Training, beim Austritt zum Wettkampf und bei der Heimkehr. Er kann die sportlichen Blutsregungen in Mensch und Tier auf das Feinste nachempfinden. Gelegentlich hat der geistreiche Beobachter dieser Sphäre einen besonderen Eindruck abgefangen. Sein vornehmes Gemälde „Wagen auf der Rennbahn“ zeigt auf dem weiten, wenig belebten Feld vorn in der rechten Bildecke die große Equipage. Sie hat hier haltgemacht, und die Aufmerksamkeit aller Insassen, Kutscher und Mops auf dem Bock inbegriffen, ist nur auf das Baby gerichtet, das auf dem Schoß einer Dame im Innern der Kutsche ruht. In der Ballettschule, hinter den Kulissen der Großen Oper wie im Zuschauerraum hat Degas unablässig das graziöse Bewegungsleben der Tänzerinnen studiert. Die kleine Elevin war ihm interessant, die zur Geige des Lehrers das Bein schwingt, wie die Choristin, die ihren Atlasschuh bindet, oder die Primadonna, die wie ein Luftelf dahinschwebt. Einblick läßt er tun in ein Dasein voll schwerer Arbeit und rhythmischen Zaubers. Nicht aus dem Duncan-Stil des antiken Reigens, sondern aus dem Fußspitzentanz und dem Schwingen kurzer Röckchen strömten ihm die Anregungen. Auch bei solchen Vorwürfen bleibt nicht sein oberstes Gesetz die Schönheit, sondern die Wahrheit. Er scheute sich nicht, auch Häßlichkeit und Eckiges zu schildern. Seine Tänzerinnen und Variété-Sängerinnen wie die Arbeiterinnen, die Frauenakte beim Baden und Ankleiden haben oft etwas proletarisch Grobes. Sie protzen fast mit naturalistischer Ehrlichkeit. Nur die technische Feinheit ihrer Ausführung läßt sie künstlerisch bestehen. Als Maler trug Degas glatt und leicht wie ein Aquarellist auf, ließ den Malgrund hervorschimmern, aber er ist schließlich ganz zum Pastell übergegangen. Die glänzende Leichtigkeit in der Erfassung der Bewegung und des Lichtes, das eigenartig schraffierende Verfahren stellen ihn neben einen originellen Meister wie La Tour.

In Paris sah Degas 1834 das Leben. Er bildete sich hier an den alten Meistern zum Maler. Aus dem Drange, Neues zu schaffen, unternahm er in jungen Mannesjahren eine Amerikafahrt, die ihn in seiner realistischen Richtung bestärkte. Im Verkehr mit geistesverwandten Künstlern, nur der Arbeit lebend, ist er in der Vaterstadt 1917 gestorben.

Rokokogeist lebt auf, wenn sich die Sterne des Balletts wie eine Märchenvision auf unserem Bilde „Tänzerinnen“ aus dem Kreise der Choristinnen lösen und zu dem Rampenlicht niederbeugen. Von den Fesseln der Erdenschollen befreit scheint ihr elastisches Gliedergefüge, es wird von luftigen Röckchen wie von Schillergefieder umflattert. Es ist der Augenblick eines höchsten Kunsttriumphes, der hier Anmut und Rhythmus vermählt, der in der vollendeten Leistung die Schwere des Studiums vergessen läßt. Diese Balletteusen sind erdenfester als die der Watteau und Lancret, obgleich der Künstler sie aus dem Pastell erstehen ließ. Trotz ihrer Leichtbeschwingtheit verleugnen sie den naturalistischen Zeitgeist nicht.



Edgar Degas / Tänzerinnen

Luxembourg-Museum, Paris

❖ „Die heilige Genoveva wacht" ❖

von Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898)

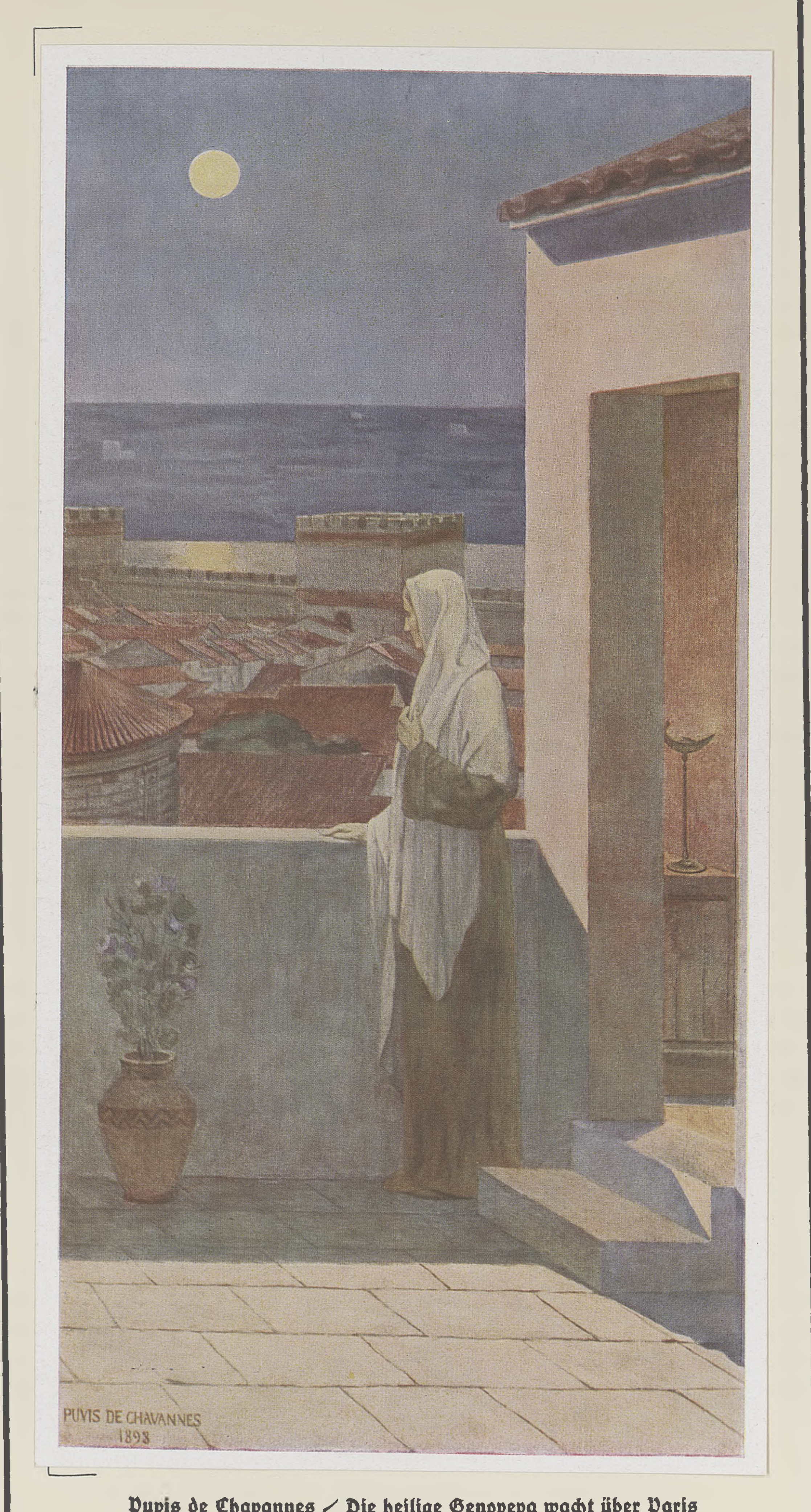
❖ Panthéon, Paris ❖

Der Reichtum des Lebens enthüllt auch im Kunstbereich oft genug das Sinnbild des Januskopfes. Als Courbet seine Steinklopfer malte, drängte es Puvis de Chavannes zu Menschengestalten, die in die Aufzüge der Akropolis-Friese gepaßt hätten. So stellte sich neben die neue Richtung der Naturalisten und Impressionisten das klassische Ideal in unbesieglicher Beharrlichkeit. Der Künstler, der es jetzt vertrat, folgte einem inneren Ruf. Er stand im Dienste einer Mission, der er durch lange Schaffensjahre ohne jedes Schwanken die Treue wahrte. Er konnte seinen Platz auf der Höhe des Parnaß einnehmen, weil er unermüdlich strebte, die Natur zum Wurzelboden seiner antiken Visionen zu machen. In der französischen Malerei wurde damit nur eine Losung weitergegeben, die seit dem renaissancebegeisterten siebzehnten Jahrhundert, im Rokoko wie in der Davidschule beständig erklang. Puvis ist gewissermaßen nur ein Epigone, und doch bereicherte er die Malerei mit ganz neuen Werten. Er trug den Höhenzug in sich, der auf die Monumentalkunst wies, und für sie wollte er nicht den Figurenreichtum der Lebrun, Ingres, Delacroix, sondern die feierliche Weite und die wenigen bedeutungsvollen Einzelgestalten der eigenen Vision. Er liebte den Menschen zu behandeln wie der Japaner die Blumen. Jedes Einzelwesen sollte sich in völliger Freiheit entwickeln. Etwas Reliefartiges hat sein Bildaufbau, wenn auch häufig Gruppen vorkommen. Jede Gestalt ist für sich betrachtet ein gewissenhaft studierter Akt und zugleich ein idealisiertes Wesen. In dieser Kunst mischt sich Tatsachensinn und Gedanklichkeit, der Geist Epikurs und Platos mit dem des Evangeliums. Sie ist stets wie die der ihr verwandten Früh-Toskaner und der englischen Präraffaeliten von sittlichem Wollen getragen. Das aszetische Fühlen tritt hinter der Sinnenfreudigkeit zurück. Sie aber erhält sich kindhaft rein, ohne jede Spur des Pariserischen, wie es zu gleicher Zeit die Raummalereien der Baudry oder Coutüre bewahrten. Puvis brauchte immer den Landschaftsrahmen. Er holte sich seine Naturausschnitte nicht aus Italien, sondern die Heimat lieferte ihm die Ebenen, Flüsse, Felsen, Haine und antiken Tempel. Ernst und Heiterkeit wechseln in den mächtigen Wandgemälden, Leidenschaftlichkeit und Pathos bleiben ferngehalten. Überall schwingt der Frieden seine goldenen Palmen, auch wenn Helden, Jäger und Krieger auftreten. Delacroix, hat ein Franzose geschrieben, fliegt mit Adlerflügeln, Puvis mit Engelsflügeln. Dieser Kunst entspricht eine ruhevolle Haltung, so ist das Gestenleben voller Maß, die Menschen haben etwas Schweigsames, Träumerisches. Daß der Künstler auch die Bewegung meistert, beweist die Gruppe der Schmiede auf dem schönen Gemälde der „Arbeit" in Amiens, oder der Henker auf der „Enthauptung des Johannes". Aber meist bewahren selbst die Bewegungen etwas Stilles, wenn wir den Kunsthandwerkern im Klosterhof auf dem sienesisch feinen Werk „Christliche Inspiration" in Lyon, oder den wie im Takte des Rhythmus schaffenden Holzfällern auf dem „Winter" des Pariser Stadthauses zuschauen. Puvis begann mit frischen Farben zu malen, als er vorerst Privathäuser ausschmückte und zum ewigen Ruhm des Musée de Picardie in Amiens seine Bildfolge entstehen ließ. Er ist dann in den mächtigen Schöpfungen für Marseille, Poitiers, das Panthéon, die Sorbonne, das Maison de Ville von Paris, Rouen und Boston

zu einer einheitlichen, milden Tönung übergegangen. Es ist ein gedämpftes Tageslicht, das voller Harmonie in zartem Grau und rosigem Weiß aus unsichtbaren Himmelsquellen einströmt und die Stimmung des Weltentrücktseins wachruft. Das Kellerlicht Caravaggios, das Helldunkel Rembrandts, die pralle Sonne Manets sind Seelenkünder wie diese sanfte Helle des Puvis de Chavannes. Trotzdem hat auch er um seine Kränze ringen müssen. Er zählte fast vierzig Jahre, als man ihn nach allen Privatausstellungen im Salon zuließ, fast fünfzig, als er in die Jury gewählt wurde. Keine Anerkennung hat ihn auch nur um einen Schritt von seiner Wegrichtung abweichen lassen. So akademisch er wirkte, so modern war er zugleich. Wie unsere Böcklin und Klinger schlug er sich bei der großen Spaltung der französischen Künstlerschaft auf Seite der Fortschrittler, und als Präsidenten der Société Nationale des Beaux Arts hat man ihn zu Grabe getragen.

Puvis hat keine eigentliche Freskomalerei geübt, denn er malte seine Riesenbilder im Atelier auf der Leinwand. Seine Schaffensstätte am Place de Pigalle bewohnte er fast ein halbes Jahrhundert, hatte sich hier versenkbare Träger einrichten lassen, die sein Werk, je nach Bedarf, hoch oder tief stellten. Die Kartons mit ihren Liniennetzen zeigen, mit welcher Zuverlässigkeit er komponierte. Dem Sohn des hervorragenden Ingenieurs, der das Brücken- und Chausseewesen des Heimatbezirks verwaltete, lag mathematisches Berechnen im Blut. Ebenso planvoll führte er jede Bildfigur aus. Nach streng sachlichem Aktzeichnen wurde beim Durchpausen Unwesentliches am Modell fortgelassen, und dies wiederholt, bis äußerste Einfachheit erreicht war. Ähnlich ging er im Abstimmen der Farben vor, um sein zartes, leisbeschattetes Tonkonzert zu gewinnen. Der Stil ist der Mensch. Wie Puvis arbeitete, war er selbst, vornehm, unabhängig, schlicht und offen. Dazu kam ein origineller Kopf und heitre Sinnesart, die seine gesellschaftliche Beliebtheit erklären. In Lyon wurde er 1824 geboren, ererbte den aus Schüchternheit und Kühnheit, Mystik und Positivismus seltsam gemischten Geist der Lyonaisen. Nach dem Besuch des Polytechnikums in Paris erkrankte er und weilte zwei Jahre in Italien. Er suchte dann bei H. Scheffer, Couture und Delacroix Belehrung für den Malberuf. Wiederholte Reisen nach dem Süden führten ihn über die Renaissancemeister zu den Frühen, mit denen sich der unlösbare Bund im Pisaner Campo Santo besiegelte. Bis zu seinem Todesjahr 1898 hat der Maler in Paris geschaffen.

Die Bildfolge der „Genoveva"-Legende im Panthéon kann als sein künstlerisches Testament gelten. An ihr hat er von 1875 bis zu seinem Ende geschaffen, hat das Leben der wunderbaren Schutzpatronin von Paris in großen und kleinen Wandgemälden veranschaulicht. Wir sehen das vom heiligen Geist gekennzeichnete Kind dem Bischof auffallen, sehen die Prophetin, die Wohltäterin am Werk. Sie wacht zuletzt im Gebet im Mondschein über der Stadt ihrer Liebe. Die Stufen ihrer Zelle ist sie leise herabgestiegen. Der Lichtschein der ewigen Lampe schimmert hinter der somnambulischen Erscheinung, und bevor sie zu den Schatten entschwindet, folgt sie noch einmal dem Zug ihrer Seele. Das Modell für die edle Nonnengestalt im braunen Kleid und weißen Schleier bot die Muse, die Geliebte, das Weib des Künstlers, die schöne Prinzessin Marie Cantacuzène. Sie war im vollkommnen Verständnis für den Genius des Puvis seine treue Mitarbeiterin, sein williges Modell. Des öfteren blickt ihr feines Antlitz, ragt ihre hohe, geschmeidige Gestalt aus seinen Schöpfungen. Als Todberührte stand sie ihm für unser ergreifendes Gemälde. Die Staffelei mußte dann in ihr Krankenzimmer getragen werden, und nur noch ein paar Monate nach ihrem Verscheiden vermochte der große Künstler das Leben ohne sie zu ertragen.



Puvis de Chavannes / Die heilige Genoveva wacht über Paris

Panthéon, Paris

„Die Schwestern"

von Gottlieb Schick (1779–1812)

Privatbesitz (Frau von Heinz, Schloß Tegel)

Neben der Neigung, ein überquellendes Innenleben schrankenlos zu äußern, liegt in der deutschen Künstlerschaft das Bedürfnis nach der Zügelung durch das Gesetz. Naturalismus und Stilkunst laufen nebeneinander her seit Dürers Tagen. Während der Barock- und Rokokozeit zwang der Lauf der Geschichte der deutschen Kunst eine Art Allerweltswesen auf. Sie glaubte sich durch straffe Formenbindung am sichersten zu retten. Im achtzehnten Jahrhundert traten die Tischbein, Carstens und Mengs auf, und Winckelmann hatte zur Feder gegriffen, um das klassische Vorbild festzustellen. Die antike Kunst und die Renaissance lieferten die Gestaltenfülle, an deren Größe und Harmonie, an deren edler Einfalt sich die Schaffenden entzündeten. Goethe wurde der Wortführer des Klassizismus. Man fand im Schönen das Hochziel, durch die schöne Form mußte die schöne Seele leuchten. „Gestalten suchend für meine Götter und Helden wandre ich weiter die Bahn, Italiens Fluren erstrebend, Italiens Kunst – Und es leuchten mir heller die Sterne, wenn Michelangelos Geist, wenn Raffaels Form mich geleiten" schrieb der Müllersohn Carstens, als revolutionärer Drang ihn nach dem Süden trieb. Und was er erstrebte, suchte der junge Schwabe Gottlieb Schick zu erreichen und zu erweitern. Ihm war aber auch die Natur etwas Wesentliches. „Das Malen wird immer meine größte Freude sein, aber wenn ich die Malerei liebe, muß ich nicht notwendig ihre Mutter, ihr Vorbild, die Natur lieben?" schrieb er an seinen geliebten Lehrer, den Bildhauer Dannecker. Wie er für seine Bildfiguren vorerst eifrig das Modell studierte, und jauchzte, weil er in jedem römischen Weib eine Juno, Minerva oder Venus fand, war es ihm auch ein Seelenbedürfnis, die herrliche Landschaft des Südens in seine Gemälde einzubeziehen. Im vielfigurigen Phantasiebild wie im Porträt mußten die Ebenen und Pinien Italiens sichtbar sein. Er gehörte zu den Klassizisten, aber es war ihm ein heiliges Gebot, die klare Form farbig reizvoll zu beleben und mit Gemütsinhalt zu füllen. „Ich muß tief sehen, tief empfinden, tief denken", lautet das Bekenntnis dieses echten Deutschen, und so geht zugleich ein Strom des Innerlichen von seinem stilstrengen Werk aus. Er steht zwischen den Klassikern und den Romantikern. Etwas von Mengs, etwas von den Nazarenern ist in ihm nachweisbar. Kein Bahnbrecher einer neuen Richtung, aber ein bedeutungsvolles Mittelglied wird durch Schick vertreten.

Er ist jung gestorben, und seine künstlerische Hinterlassenschaft ist nicht umfangreich. Wenig nur ist von seinem Werk bekannt, denn um seine großen Schöpfungen zu sehen, müssen wir nach Stuttgart reisen. Volkstümlichkeit in den Kreisen der Kunstfreunde haben nur ein paar Kinderbildnisse der Familie Humboldt erlangt. Sie sind allerdings von besonderem Zauber in ihrer poesievollen Auffassung und vornehmen Ausgestaltung. Es gebührt ihnen unter den Kinderbildnissen aller Zeiten ein Ehrenplatz. Schick hat Bewunderer und Gönner in der großen Welt gefunden, und doch hat er ein stilles, arbeitsames Leben geführt. Voller Selbstbewußtsein spürte er seine Überlegenheit gegenüber den meisten deutschen Zeitgenossen. Er diente seinem Genius mit Hingebung, aber das Schicksal gönnte ihm nicht Zeit zu vollen Ernten. Auch ihn hatte es nach Rom getrieben, um sein Bestes zu entwickeln, und als er 1802 hier eintraf, fand er viele Landsleute in gleichem Bestreben.

Er fühlte bald, daß er mehr konnte als die gefeierte Angelika Kaufmann, die man so hoch bezahlte. Im geselligen Hause des deutschen Gesandten Wilhelm von Humboldt wurde der bescheidene junge Schwabe, dessen Talent alle entzückte, zum Familienmitglied. Er verkehrte mit Schlegel, Tieck, Madame de Staël, Torwaldsen, der geistigen Auslese in der deutschen Kolonie, und doch geht seine Gestalt nur wie ein Schatten durch die Berichte, die Briefe der Mitlebenden. So wenig er persönlich hervortrat, so stark muß sein Werk gewirkt haben. Schon während der Entstehung seines ersten großen Gemäldes „Das Opfer Noahs" nannte man ihn den Phönix der Malerei. Als das Bild im Pantheon ausgestellt wurde, drängten sich die Kutschen vor den Toren. Alles hatte den Noah im Munde, und Schick schrieb den Geschwistern: „Habe ich einmal ein ordentliches Einkommen, so kaufe ich mir ein Landhäuschen und lebe nur mit ein paar Freunden." Heute noch wirkt der Noah als ein erfreuliches Beispiel des deutschen Klassizismus. Wir spüren Raffaels Einfluß in der abgerundeten Gruppe, dem Linienwohllaut jeder einzelnen Gestalt, der klaren Gliederung des Ganzen, aber der tiefe Stimmungsernst, die Durcharbeitung des Einzelteils, der schöne Landschaftshintergrund verraten des Deutschen Arbeit. Mit immer höherem Behagen lebte sich Schick, der Stuttgarter Gastwirtssohn, in Rom ein. Wenn ihn vorerst so vieles enttäuschte und abstieß, empfand er bald mit wachsendem Entzücken die herrliche Natur und Kunst der neuen Lebenssphäre. Er war 1779 zur Welt gekommen, hatte vorerst bei Dannecker, dann vier Jahre lang in Paris unter J. L. David studiert. Als er in Rom an die Arbeit ging, war er von besten Säften genährt. Er verstand das Werk in tadelloser Sicherheit als Linienumriß zu zeichnen, es dann plastisch durch feinabgetönte Farben hervorwachsen zu lassen. Goethe hat die Vorteile gerühmt, die der Maler im Studium bei dem Bildhauer genießt, und Schick durfte sich durch die Methoden Danneckers und Davids, der seine Bildgestalten wie ein Plastiker modellierte, entwickeln. Von den Lehren Mengs und Winckelmanns erfüllt, strebte er den Gattungstyp zu geben, das Individuelle zu unterdrücken. Er versuchte aus dem Gedächtnis zu malen, was Rubens sich aus seinem phänomenalen Könnertum, Watts sich als Greis gestattete. Die Gefahr einem geistlosen Akademismus zu verfallen, bestand bei Schick nicht, weil er als innerlicher Künstler schuf, und weil ihn beständig Porträtaufträge fest an die Wirklichkeit banden. Seine etwas schwerblütig abwägende Natur ließ ihn erst nach langen Seelenkämpfen den Ehebund mit Emilie Wallis, der Tochter des bekannten englischen Landschaftsmalers, eingehen. Sie hat ihn unendlich beglückt, ihn mit zwei Kindern beschenkt. Aber nach sechs kurzen Ehejahren, bei der Rückkehr in die Heimat, erlag er 1812 schwerer Krankheit.

Schicks letztes Meisterwerk der „Apoll unter den Hirten" erfüllt den Sehnsuchtsruf, den der Maler in einem Brief an Schelling ausstieß: „Kein Künstler will mehr ein ganzes Herz der Kunst weihen."

Er hat in jeder seiner Schöpfungen versucht, sein Bestes zu geben. Mit welchem Feinsinn und Fleiß ist das junge Schwesternpaar „Adelheit und Gabriele von Humboldt" ausgestaltet worden. Zu dem praxiteleischen Liebreiz der kleinen Blondine und Brünetten paßt die antikisierende Kleidung, die Hals, Arme und Füße hüllenlos läßt. Auch die violette Ferne römischer Landschaft, die durch das weinumrankte Fenster des Hintergrundes sichtbar wird, stimmt zu dem Charakter dieses Genrebildes. Lebendiger Geist spricht aus den unschuldsvollen Kindergesichtern, denn nur als treuer Diener der Natur vermochte der Realidealist zu schaffen. Auch hier zeigt sein Kolorismus eine gewisse Freskohaltung. Die Lokaltöne wurden fein abgestuft, ein hauchzartes Dämmerlicht hält alles einheitlich zusammen.



Gottlieb Schick / Die Schwestern oder Adelheid und Gabriele von Humboldt

Privatbesitz (Frau von Heinz, Schloß Tegel)

„Joseph und seine Brüder"

von Peter Cornelius (1785–1867)

National-Galerie, Berlin.

Ein einziges Mal hat die deutsche Kunst in Peter Cornelius ein echtes Talent für den Monumentalstil besessen. Er beherrschte die große Formensprache, die jedem hohen Geistesflug Ausdruck zu geben vermochte. Götter, Titanen und Menschen entstanden auf seinen Wink aus dem Nichts und konnten sich bis zu heißatmiger Leidenschaft auswirken. Immer war ihm das Heldische das Nahverwandte, und auch wo das Idyll Einlaß erhielt, nahm es die bedeutungsvollere Prägung an. Ein einziges Mal in der deutschen Kunst hat diese Großzügigkeit stets die Grenze der Schönheit innegehalten. Der rückhaltlose Naturalismus des Matthias Grünewald war hier eine Unmöglichkeit, denn die Forderung nach dem edlen Typ, der alles Menschliche, Allzumenschliche im reinen Gattungsbild zusammenfaßt, lenkte die Hand des Künstlers. Diese Forderung war energisch im achtzehnten Jahrhundert von den Winckelmann, Mengs und Carstens ausgesprochen worden. Sie erhielt durch Goethe und seine Geistesbrüder besonderes Schwergewicht. Wenn Cornelius in der Gesellschaft dieser Heilsverkünder eine Führerrolle einnimmt, lag es in dem sittlichen Kerngehalt seines Charakters. Wie der Zeiger des Alpenkompasses nur auf die höchsten Gipfel weist, beharrte seine künstlerische Mission auf dem einen Ziel der Erziehung der Menschheit zur innerlichen Vervollkommnung. Nur Stoffe aus der großen Dichtung, dem Alten und Neuen Testament, hielt er für dieses Veredlungswerk geeignet. Und deutlich wie nur je bestätigt sich in seinem Schaffen das Wort, daß nur den großen Seelen große Kunst gelingt. Ganz besonders durch die Kunstentwicklung der letzten Zeiten, die der Malerschaft ungeahnte Verpflichtungen gegen die Farbe vorschrieb, hat man des Cornelius Schwäche als Farbenkünstler einsehen lernen. Seiner durch und durch ethischen Natur, seiner idealistischen und romantischen Anlage erschien die bedeutungsvolle Form das Wesentliche. Sie vor allem machte in seiner Auffassung hohe Gedanken anschaulich, die Farbe konnte nur sinnlichen Anreiz geben.

Unsere Zeit hat ein Recht, ihn zurückzustellen, sie hat kein Recht ihn gering zu schätzen. Immer besteht die heilige Verpflichtung, ihn als einen der Würdigsten und Besten zu verehren. Cornelius betrat mit vollem Bewußtsein den Weg eines Reformators deutscher Kunst. Er sah den Wirrwarr spielerischer Rokoko-Richtung und phrasenhafter französischer Raummalerei. Wir müssen die sichtbaren Wahrzeichen einer ernsten, feierlichen Schönheit schaffen, war seine Überzeugung. Er verschrieb sich keinem Dogma, denn ihm galt es gleich, ob Dürer, die Antike, Raffael oder Michelangelo als Vorbilder verehrt wurden. Sie alle studierte er mit tiefer Liebe, und gleichzeitig mußte die Natur ihm immer wieder die Modelle liefern. Mit aller Freiheit, und doch mit keuschem Empfinden hat er dem Nackten Raum in seinen Arbeiten gewährt. „Ich bin mir bewußt," schrieb er als Greis, „daß ich in meinem ganzen Leben in meiner Kunst die Schamhaftigkeit nie verletzt oder sinnliche Lüsternheit gezeigt, von der anderen Seite aber auch der affektierten Prüderie nie Rechnung getragen habe, weil sie sich zur wahren Seelenreinheit wie Heuchelei zur echten Frömmigkeit verhält."

Wer Cornelius als Klassizisten bezeichnet, hat Recht, ebenso wer ihn den Romantiker nennt. Diese beiden Richtungen verschmelzen sich in seinem Werk. Da er aber zu endgül-

tigen Lösungen kam, nirgends problematisch blieb, da die Formenwelt der Antike schließlich der des Mittelalters vorgezogen wurde, darf er als der romantische Klassiker eingereiht werden. Ein stark religiöses Element kommt bei ihm dazu, das ihn als überzeugten Katholiken den christlichen Gedanken hervorheben läßt. Nie jedoch geschieht dies mit konfessioneller Enge. Er sieht die Menschheit erlöst durch die Liebe, sieht im Reinmenschlichen immer der Kunst herrlichsten Inhalt. Greifen wir aus des Künstlers Schöpfungen irgendeine Figurengruppe heraus, so wird der einheitliche Zug, die eingeborene Kraft deutlich. Er bleibt in Herbheiten und Eckigkeiten der Deutsche, dem das Mittelalter die geweihte Zeit ist. Er bleibt in großer Linienführung bei Stille und Sturm der Renaissance-Italiener mit dem Sehnsuchtsblick nach der Antike. Das Nordische schließt mit dem Südlichen in seinen Schöpfungen den Bund. Nie hat Cornelius sich mit einem bloßen Genrevorwurf befaßt. Der große Stoff wurde ihm zum Magnet, seit er in jungen Jahren die Zeichnungszyklen für Goethes „Faust" und für die „Nibelungen" geschaffen hatte. Als ihm und seinem Freundeskreise, den Nazarenern Overbeck, Schadow und Veit, in Rom der Auftrag zur Ausmalung der Casa Bartholdy wurde, mußte das Alte Testament die Stoffe liefern, und für die Villa Massimi wählte er Vorwürfe aus Dante. Sein Genius regte am freiesten die Schwingen, als ihm vorerst der Bayernkönig Ludwig die mächtigen Mauern der Glyptothek, der Pinakothek und der Ludwigskirche zur Verfügung stellte. Jetzt konnte er aus dem Trojanischen Krieg, aus dem griechischen Mythos und der Glaubensgeschichte Bildwerke formen. Und dann beglückte ihn der Auftrag Friedrich Wilhelm IV. für das künftige Campo Santo der Hohenzollern in Berlin. Endlich durfte er im Fresko, diesem „Flammenzeichen auf den Bergen", sein großes christliches Epos vollenden. Mit tiefer Bitterkeit empfand er, wie sehr man den Maler in ihm zu vermissen begann. Aber die Seligkeit, seine Stoffe in Monumentalform mitteilen zu können, beflügelte die Arbeit. „Das Universum öffnet sich vor meinen Augen, ich sehe Himmel, Erde und Hölle, ich sehe vergangene Zeit, Gegenwart und Zukunft, ich stehe auf dem Sinai, und sehe das neue Jerusalem, ich bin trunken und doch besonnen" schrieb er 1829 an eine Freundin, bevor er zur Ausführung der großen Religionsmalereien schritt.

Peter Cornelius war 1783 in Düsseldorf als Sohn eines Galerieinspektors und Malers zur Welt gekommen. Er verlor die Eltern früh und mußte früh erwerben. Den französischen Akademismus, der durch seinen Lehrer Langer auf ihn eingewirkt hatte, strebte er durch Dürer-Studien und vor allem durch Rom zu überwinden. Als geborener Führer lebte er hier, dann in München und Berlin. Als er 1867 die Augen schloß, hatte die Kunstentwickelung andere Wege eingeschlagen.

In der älteren Berliner National-Galerie ist endlich das schwierige Werk vollendet, die Fresken der Casa Bartholdy in ursprünglicher Anordnung und Gestalt zu zeigen. Hier verkünden die beiden Wandgemälde des Cornelius aus der Joseph-Legende, daß auch der deutsche Künstler des großen Stils fähig ist. „Joseph und seine Brüder" sind stark von italienischer Kunst befruchtet. Masaccio und Mantegna scheinen in charaktervollem Ernst und straffer Linienführung zu erkennen, aber in der Bildung der Gruppe und des Raumes, wie in manchen Linienzügen wird Raffael spürbar. Wie auf Renaissancebildern wurde auch hier der Auftraggeber des Gemäldes, der Konsul Bartholdy, in dem Römer der äußersten Linken mitporträtiert. Jede Gestalt nimmt tiefsten Anteil an dem ergreifenden Wiedersehen, auch die lebendige Sprache der Lokaltöne ist dem seelischen Inhalt angepaßt. Bei aller Gewissenhaftigkeit der Durchführung stört nirgends Kleinlichkeit die große Auffassung.



Peter Cornelius / Joseph und seine Brüder

National-Galerie, Berlin

„Zerstörung Jerusalems" 

von Wilhelm von Kaulbach (1804–1874)

Neues Museum, Berlin.

Die sechs Riesenwandgemälde im Treppenhaus des Berliner Neuen Museums haben Wilhelm von Kaulbach als einen der größten Raummaler Deutschlands erwiesen. Überschwänglich hat seine Zeit ihm für diese Leistung gehuldigt, aber mehr und mehr hat die Nachwelt diesen Lorbeer zerpflückt. Als das Kunstideal den mächtigen Umriß, Pathos und Gedankeninhalt verlangte, erfüllten die Nachfolger der Raffael und Veronese diese Wünsche. Sie erschienen unberechtigt und falsch, seit der Naturalismus zum Herrscher wurde. Kaulbach selbst fühlte zwei Seelen in seiner Brust. Er war der Schüler und begeisterte Verehrer des Cornelius, und doch drängte es ihn mit allen Sinnen in die Wirklichkeit. Er war blutjung, als ihn der Zufall Geisteskranke sehen ließ, und er ihre Typen in dem erschütternden Bilde „Narrenhaus" wiedergab. Aber „der Eindruck war nur darum so groß", schrieb er an seine Frau, „weil die Künstler nur immer trachten, sich in den siebenten Himmel der Begeisterung zu zaubern. Darum bringen sie eben nur Figuren zum Vorschein, die zu sehr überirdischer Natur sind. Es kommt aber nur darauf an zu bestimmen, was eigentlich die Aufgabe ist: die Menschen darzustellen wie sie wirklich sind – siehe Shakespeare – oder wie sie in einem exaltierten Kopfe idealisch gebildet werden. Meine Muse bestimmt mich für das erstere". Wiederholt hat er seine Lust, als Realist zu arbeiten, betont, er hat sie in seiner Illustrations- und Zeichenkunst reichlich ausgelebt. Aber die Zeit wollte von ihm die geschichtliche Raumkomposition im Stil der Klassizisten. Daß er in beiden Formen Hervorragendes leistete, spricht für die ganz außerordentliche Begabung. Die zwei Seelen ziehen sich als roter Faden durch sein Werk, und doch ist Wilhelm von Kaulbach keine echte Faustnatur gewesen. Ihm fehlte das Größenmaß der Anlage. Er vermag nicht, wie der Goethesche Faust, durch den beglückenden Ausgleich emporzuheben, es bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich. Dieser Erdenrest erscheint in seiner Kunst in einer gewissen Weichlichkeit der Formgebung, in einem Einstrom des Sinnlichen, der Spottlust, in dem Hang der Verneinung. Er trägt uns, trotz seiner großen, geschichtsphilosophischen Bildstoffe, nicht auf festgewachsenen Schwingen des Genius. Wenn uns in seiner Kunst soeben eine Gestalt von Corneliusscher Erhabenheit und Reinheit entzückte, drängen sich schnell die vielen Gesichter mit den scharfen, hämischen Mienen herzu. Ein lockender Gegenstand für den Seelenforscher, den die verwickelten Fälle interessieren. Die Lösung des Rätsels ergibt sich bei ihm leicht aus der Kenntnis seiner Lebensgeschichte, denn wie bei Swift und Hebbel haben die Demütigungen bitterarmer Jugendjahre ihren Ätzstoff in sein Blut geträufelt. Und zu der Armut kam bei ihm noch die Schande, die eine langjährige Zuchthausstrafe des treugeliebten, schuldlos schuldigen Vaters als ewig schmerzendes Brandmal seinem Innern einprägte. Dieses geheime Bluten wird in dem Künstler deutlich, der sehr jung den Drang spürte, Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre" zu illustrieren. Auch während er in der Gestaltenfülle der Berliner Museumfresken bestrebt war, den Geist Gottes in der Geschichte zum Ausdruck zu bringen, trat er zugleich in den Bildern des „Reineke Fuchs" als geistreich bissiger Satiriker auf. Kaulbach war ganz ein Sohn seiner Zeit als hervorragender Zeichner. Wie die Cornelius, Schwind und Richter huldigte auch er dem klarbe-

grenzenden Umriß und der durch feine Strichelungen geschaffenen Modellierung und Schattengebung. Auch ihm bedeutete die Farbe noch nicht die Seele, nur das Kleid. Trotz seiner Studienzeit in Düsseldorf wirkte die David-Schule in ihm nach, Delacroix ging ihm nicht auf. Nur gelegentlich hat seine Linie das Größengepräge der Cornelius und Rethel, sie gleitet und schwingt meist wie die des Schwind. Es ist ein natürliches Hervorquellen in seiner Arbeit, das bezaubert, und auch als Oberflächlichkeit anmuten kann. Jedenfalls war diese Zeichenkunst tragfähig genug, um eine Fülle von Wissen, Phantasie und originellem Einfall auf mächtigen Wänden zu eindrucksvollen Bildern zu gestalten. Unser durch die moderne Kunstbewegung feingeschultes Sehen fühlt sich von Kaulbachs Farbenkälte abgestoßen. Unser realistisches Empfinden rebelliert vor seiner Bühnenaufmachung. Er bleibt immer das deutsche Monumentaltalent, das dem manches gefeierten Franzosen ebenbürtig ist, das in England überhaupt nicht seinesgleichen hat. Unangefochten wird der Illustrator bleiben, der dem Kindersinn wie dem geistigen Feinschmecker reiche Genüsse bereitet. Er hat uns mit dem „Reineke Fuchs", der „Goethe-" „Schiller-" „Kaulbach-"Galerie beschenkt.

Das Leben Kaulbachs muß trotz der Familientragödie, reizbarer Anlage und einem gewissen Mangel an Charaktergröße ein glückliches genannt werden. Er wurde 1804 in Arolsen geboren und entstammte einem Handwerkergeschlecht. Der Vater war Goldschmied, Kupferstecher und im Nebenfach Maler. Er brachte den Sohn auf die Düsseldorfer Akademie zu Cornelius, und so schwer der Knabe und Jüngling unter dem Existenzkampf litt, so schnell und glänzend entwickelte sich die Ruhmeslaufbahn des Künstlers in München. Hier fand er in der schönen Josephine Sutner, die ihm vier Kinder gebar, früh die beglückende Lebensgefährtin. Graf Raszynski, und später König Ludwig I., wurden seine Mäzene. Aufträge für dekorative Arbeiten, Porträts und Illustrationen gingen der ersten kühnphantastischen Monumentalkomposition, der „Hunnenschlacht" voran. Ihr folgte das schon ganz im Kaulbachstil etagenartig aufgebaute Riesenbild der „Zerstörung Jerusalems". Beide Werke wurden später in die Bilderfolge des Berliner Treppenhauses aufgenommen und fanden im „Turmbau von Babel", den „Kreuzzügen", der „Blüte Griechenlands" und der „Reformation" ihre Ergänzung. Als Mittelpunkt eines glänzenden Kreises, als zärtlicher Familienmensch und guter Freund hat der Künstler bis zu seinem Ende 1874 in München gelebt. Die Tochter nennt ihn in dem fesselnden Buch „Erinnerungen an Wilhelm von Kaulbach und sein Haus" einen Mann von grenzenloser Güte und leidenschaftlich unberechenbarem Wesen.

Das große Wandgemälde die „Zerstörung Jerusalems" überzeugt in seiner Wildbewegtheit und dennoch klaren Gliederung von einem gewaltigen Bildorganisator. Es ist alles so leicht und mit fliegender Hand gestaltet, daß die Tragödie des Stoffes in kleidsamen Posierungen und genrehaften Einzelgruppen nicht als wirkliche Geschichtskatastrophe zu empfinden ist. Weder die Kraft des Römerheeres, das mit Kaiser Titus seinen Einzug hält, noch der Glaubensfanatismus der verzweifelten Israeliten kommen zum Ausdruck. Auch nimmt die süßliche Farbengebung das Mark aus der Wirkung. Dem Gedächtnis eingeprägt bleiben vor allem die Gestalt des fliehenden Ahasver, die des sich erdolchenden Oberpriesters und die liebliche Gruppe der ausziehenden Christenfamilie. Erinnerungen an Raffael und Cornelius werden vielfach geweckt, aber gerade in dieser Leistung ist Kaulbachs Eigenart klar erkenntlich. Als „eine Misère in großem Maßstabe" hat Preller das Werk bezeichnet, das harte Urteil des Fachgenossen hat die Bewunderung des allgemeinen Publikums nicht eingeschränkt.

W. Kaulbach / Zerstörung Jerusalems

Neues Museum, Berlin

„Einzug in Pavia"

von Alfred Rethel (1816–1859)

Rathaus, Aachen

Von der Sezession ging das heiße Bemühen aus, die deutsche Monumentalmalerei zu beleben. Zwar hat unser Heimatboden noch keinen Tintoretto und Rubens hervorgebracht; aber er ließ einige gute Talente, vor allem im neunzehnten Jahrhundert, erstehen. Anfangs zählten sie alle zur Gruppe der Emigrantenkünstler, die aus traurigen, politischen Heimatverhältnissen nach Italien flohen, um in südlicher Schönheitswelt zu Schaffenden zu reifen. Cornelius und die Nazarener, die Klassizisten wie die Romantiker, empfingen hier ihre Weihen. Im Jahre 1818 schrieb jedoch der junge Schnorr von Karolsfeld an seine Schwester: „Wir wünschen und hoffen, daß es nicht mehr nötig sein werde, daß der deutsche Künstler nach Rom ziehe. In unserem Lande soll eine Schule sich bilden. Wie die Sachen jetzt standen, war Rom nötig. Nur hier, getrennt von allen einengenden Verhältnissen, konnte die Masse der Künstler entzündet werden. Nur hier konnte der Funke so bald zur Flamme werden, die auch ganz Deutschland bald erwärmen wird." Wirklich entstanden damals die selbständigen Kunstschulen in München, Düsseldorf und Berlin, die einer zahlreichen Malerschaft ihre Prägung mitgaben. Hatte Cornelius früh schon Bilderreihen für den Faust und die Nibelungen gezeichnet, so begann das Vaterländische sich mit immer kraftvolleren Impulsen durchzusetzen. Vor allem der Rheinländer Alfred Rethel war zum Retter der Nationalkunst auserkoren. In ihm drängte bedeutendes Zeichentalent nach Gestaltung. Er mußte aber auch Forderungen nach warmer Farbengebung gehorchen, wie es die Düsseldorfer wollten, und so ausgestattet, lieh er seinen Geschichtsvisionen Ausdruck. An den Wänden des Aachener Rathauses hat er die großartige Bildfolge aus dem Leben Karls des Großen entstehen lassen. Er hat Schlachten und Szenen aus dem Wirken deutscher Fürsten, deutsche Kaiserbildnisse in Staffeleigemälden und Zeichnungen geschaffen. Hannibals Zug nach Italien war ihm ein willkommener Vorwurf, weil die starrende Alpennatur den Schauplatz bot. Aus deutschen Geschichtsvorgängen erwuchs die geniale Verhöhnung alles Revolutionismus, der unvergleichliche „Totentanz von 1848." Als Rethel so selbstverständlich seine vaterländische Note festhielt, blickten die Raummaler ringsumher auf das Ausland. Piloty, Kaulbach, Bendemann wollten bei Früh- und Renaissance-Italienern, oder bei Franzosen und Belgiern, die selbst Rubens und Tizian nacheiferten, lernen. Zweifellos lassen sich im Schaffen des Meisters auch Anregungen erkennen, die er aus seiner eigenen Zeit empfing. Er kann wie in dem zeichnerischen Entwurf „Moses schützt den geknechteten Volksgenossen", oder wie in dem düsteren Gemälde „Versöhnung Kaiser Otto I. mit seinem Bruder Heinrich" die heroische, tief verinnerlichende Art des Cornelius annehmen. Er ist der liebenswürdige Romantiker Düsseldorfischen Charakters in seinen „Bonifazius"-Bildern, oder wenn er den „Rheinischen Sagenkreis" illustriert. Wir entdecken manches von Raffael, immer wieder Dürer in ihm. Aber Rethel hielt auch unablässig am Studium der Natur fest, und alle diese Elemente konnten nur helfen, das unbedingt Persönliche zu offenbaren. Seine Urnatur war von reicher Anlage, war gleicher Weise auf Temperament, wie auf Geist und Gemüt gestellt. Sie bringt auch noch die besonderen Gaben einer phantastischen, bis ins Unheimliche schweifenden Vorstellungskraft und satirischen Fähigkeit mit. Eine er-

staunlich leicht gestaltende Hand half dem Künstler Gesehenes und innerlich Geschautes zu verbildlichen. Spielend überwand er Schwierigkeiten der Komposition, wußte mit der Einzelfigur, dem Duo und Trio, der vielköpfigen Gruppe, der Masse zu schalten. Als Kind schon zeichnete er in feinen, sehr präzisen Umrissen seine Erlebnisse von der Straße. Ein dramatischer Puls schlägt in ihnen wie in den vielen heißatmigen Schlachtenszenen, die bald darauf folgten. Er verkauft als Sechzehnjähriger ein Gemälde an den Rheinischen Kunstverein, auf dem in lichter, wohllautender Farbengebung der heilige Bonifazius mit männlicher Glaubensfestigkeit das Kreuz auf heidnische Erde pflanzt. Es gibt kein Schema für die Rethelsche Bildanordnung, alles erwächst unmittelbar echter Schöpferkraft. Er hat uns in seiner Kunst keine tiefgründige Religionsphilosophie geboten wie Cornelius, er hat Geschichte mit des Realisten Vollkraft lebendig gemacht. Deutsche Geschichte, die niemand verabsäumen sollte an den Rathausmauern in Aachen, im Römer zu Frankfurt auf sich wirken zu lassen. Einen Begeisterungsrausch erlebte er vor Raffaels Sixtina, und ganz im Gegensatz zu der Auffassung der Manet und Liebermann steht sein Ausspruch: „Hier sieht man, daß Kunst etwas Höheres ist als Hering mit Zwiebel ergreifend wahr zu malen."

Viel zu wenig ist Rethels Schaffen volkstümlich geworden. Jetzt gerade haben die tragischen Ereignisse nach dem Weltkrieg die Aufmerksamkeit wieder stark auf den Meister vom „Totentanz von 1848" gelenkt. Er ist allen als Holzschnittfolge leicht zugänglich, und die Kunst bietet keine packenderen und abschreckenderen Bilder von bürgermordendem Revolutionsterror, den der grinsende Knochenmann lenkt. Trotz des verwandten Stoffes ist hier nichts an Holbein angelehnt. Dürers Geist wird durch kühne Phantastik heraufbeschworen, und jedes Blatt zeugt für ein durchaus persönliches und höchst originelles Künstlertum. Der Todesgedanke, dieses Begleitmotiv großer Künstlerseelen, fand in Rethels Werk in dem tiefergreifenden Blatt „Der Tod als Freund" einen voll beruhigenden Ausklang. Leider hat das Schicksal des unermüdlich schaffenden Malers ihn nicht gefunden. Mit 43 Jahren mußte er, wohl infolge von Überarbeitung an den Aachener Fresken, im Wahnsinn enden. Er war 1816 bei Düsseldorf in gutem Hause geboren. Schwere Schicksalsschläge, Vermögensverlust und früher Tod des Vaters verdüsterten seine Jugend. Er wurde jung auf sich gestellt, dankte seinem Lehrer, den Nazarener Veit, viel und erstieg durch glänzende Leistungen schnell den Weg zum gesuchten Künstler. Als einen geistvollen, beweglichen, eleganten Mann schildern ihn die Freunde. Und als er 1859 auf der Heimfahrt von Rom starb, hatte er nur kurze Zeit Eheglück und Vaterfreuden genossen.

Der „Einzug in Pavia" ist ein Teil aus der Wandbilderfolge im Aachener Rathaus, die das Heldenleben Karls des Großen veranschaulicht. Ein stolzer Augenblick deutscher Geschichte wird hier eindrucksvoll geschildert, der Triumph nordischer Fürstenmacht über den südländischen Gegner. Die Siegesfahnen flattern unter dem herrlichen Römertor, und in knirschender Scham beugt sich zur Rechten des ragenden Germanenkönigs das gefangene Fürstenpaar der Longobarden. Kein theatralisches Schaugepränge geht vor sich, sondern ein innerlich zwingendes Geschehen. Wie stark und würdig der deutsche Geschichtsmaler zu gestalten strebte, zeigt der Vergleich des in lebhafter Farbe prangenden Gemäldes mit der Berliner Kartonzeichnung, die in der Fresko-Übertragung gestrafft und gestärkt wurde. Hier ist Rethel ganz der Maler der Männlichkeit, der gesunde Realist, der keine Spur des übersinnlichen Schauers empfinden läßt, den er auf dem Schlußbilde des Aachener Zyklus durch die gespensterhafte Majestät des toten Kaiser Karl heraufbeschwor.

Alfred Rethel / Einzug in Pavia

Rathaus, Aachen

„Die tausendjährige Eiche" 

von Karl Friedrich Lessing (1808–1880)

Städtisches Museum, Frankfurt a. M.

Von dem Namen Lessing geht in der Geschichte der deutschen Kultur ein kräftigender, kampfesfroher Geist aus. Er bedeutet Klarheit, Zielsicherheit, Furchtlosigkeit vor dem Gegner. Der Maler Karl Friedrich war der Großneffe unseres Dichterkritikers, und er hat aufrecht wie er in seinem Werk seine Überzeugungen ausgesprochen. Dem Zug der Zeit gemäß malte er große Geschichtsbilder, und seine besten verherrlichten die Mission des Protestantentums. Er malte Landschaften, in denen ein herber, düsterer Charakter den Heimatboden von neuer Seite zeigte. Innerhalb des Kreises der romantisch angehauchten, katholisierenden Düsseldorfer stellt er den Realisten dar, der lieber barsch und ehrlich als schönfärberisch auftritt. Das Preußische, das dem Schlesier im Blute lag, kennzeichnete sich durchaus in der rheinischen Umgebung. Wohl teilt er den romantischen Hang zu Stoffkreisen aus der Vergangenheit. Klostereinsamkeit, Ritter und Räuber beschäftigen sein Denken. Er wählt das Begräbnis in der Sturmnacht, den Burgbrand als Bildvorwürfe. Aber mit der Düsseldorfer Verweichlichung und Schönfärberei hat er nichts gemein. Auch er malt dramatische Geschichtsaugenblicke mit lyrischem Einschlag, aber die Vernunft duldet keine Sentimentalität. Er bleibt der männliche Geist, dessen gesamtes Schaffen in den Dienst einer sittlichen Idee gestellt ist. Das Sittliche hieß für ihn Gründlichkeit in der Arbeit und aufgeklärtes Denken. Daher gestaltete er jedes seiner Werke mit äußerster Sorgfalt aus, übte Heldenanbetung für die Huß und Luther. Ein Studium seiner Zeichnungen lehrt, daß er auf genauem Naturstudium fußte. Vielfach sind solche Blätter auf blaugrauem Grunde mit Blei und Kreide ausgeführt und durch schwarze Tusche und aufgesetzte Lichter malerisch belebt. So sehr wir stets den Realisten bei der Arbeit finden, das romantisch angehauchte Gemüt verrät sich auch. „Der poetische Duft, der allen Landschaften Lessings eigen ist, beruht nicht auf der Farbe und der Pinselführung, er ist auch über diese bescheidenen und doch so großartigen Zeichnungen ausgebreitet. Er ist die Seele des Künstlers, die er seinen Schöpfungen eingehaucht hat," sagt ein Kenner.

Die deutsche Landschaftsmalerei und die deutsche Geschichtsdarstellung des neunzehnten Jahrhunderts sieht in Lessing einen Vertreter von ausgesprochener Eigenart. Er hatte schon als junger Künstler offenen Auges in der Natur Umschau gehalten und solche Eindrücke zeichnerisch wiedergegeben. Das Schaffen seiner Frühzeit steht jedoch unter dem Einfluß der Luft, die in Düsseldorf wehte. Hier war das Romantische Trumpf. Immermann, der einflußreiche Theaterdirektor machte Shakespeare modern. Lessing ließ sein Gemälde „Trauerndes Königspaar" entstehen, auf dem der abendliche Himmel sein Licht auf den König im weißen Mantel über violettem Gewand und die Königin im braunen Kostüm ergießt. Er schuf „Leonore," die die Unglücksbotschaft von den heimgekehrten Kriegern empfängt, und den abenteuerlichen „Räuber und sein Kind" und entzückte das Publikum. Als die Nachricht von dem Brande des Winterpalais eintraf, wurde aus Berlin sofort angefragt, ob das nach Petersburg verkaufte „Trauernde Königspaar" Lessings gerettet sei. Den Wendepunkt zu mehr realistischem Schaffen gaben ein paar Wanderfahrten nach Rügen und in die Eifel. Eine ernste Natur entsprach dem ernstgerichteten, das Düstere

liebenden Sinn des Malers. Die Eifel ganz besonders mit den Spuren vulkanischer Gewalten, ihren trotzigen Bergkuppen, Tälern und Flüssen, mit ihren stillen, kernfesten Bewohnern bezauberte ihn. In einer ganzen Reihe von Schöpfungen wählte er sie zum Bildschauplatz. Er ließ eine kostümierte Soldateska, Priester- und Rittertum auf diesem Boden Mittelalter und Dreißigjährige Kriegszeit heraufbeschwören. Aber die ewigen Zeugen der Natur, die Felsen, Bäume und Berge waren echt geblieben. Sie zeigten nichts von den stilisierenden Fassungen der gleichzeitig so erfolgreichen Preller und Rottmann. Man spürte immer den Künstler mit den Organen für das Pathos und die Poesie der Schöpfung, und den zugleich planmäßig sich entwickelnden Realisten. Schon Anfang der dreißiger Jahre hatte der Zufall Lessing zur Geschichtsmalerei geführt, und innerhalb dieses Stoffgebietes erschloß er der deutschen Kunst ein Neuland. Ein Freund hatte ihm, als er sich unwohl fühlte, von den Hussiten vorgelesen und sofort ergriff die Gestalt ihres Führers, des glühenden Freiheitapostels und Märtyrers Johann Hus, Besitz von des Künstlers Seele. Redete es doch hier mit aller Blutsverwandtschaft zu ihm, denn Lessings Familie war böhmischen Ursprungs. Es hieß, daß sie einst mit den Hussiten nach Schlesien eingewandert war. In mehreren Gemälden, der „Hussitenpredigt," „Hus auf dem Konzil von Konstanz" und „Hus auf dem Scheiterhaufen," alles Stationen eines großen Passionswegs, feierte er den Vorläufer Luthers. Was fragte der Verehrer der Geistesfreiheit nach seiner katholischen Umgebung. Schadow, der Freund und Lehrer, wandte sich von ihm. In Frankfurt am Main, wo das Städel-Institut für 8000 Taler sein Konzilbild angekauft hatte, legte der entrüstete Veit sein Amt nieder. Aber nichts konnte seinen feuerfesten Charakter wankend machen. Auf die Anklage der Tendenzmalerei schrieb er in einem Brief: „Man hat mir vorgeworfen, daß ich aus Haß gegen die katholische Kirche gemalt habe. Da irrt man sich aber gewaltig ... Ich habe vielleicht eine größere Achtung vor ihr als Viele, die sich zu ihr bekennen. Soll mein Respekt aber so weit gehen, daß ich als Maler keinen Stoff behandeln soll, der für sie nur irgend etwas Mißfälliges hat? Ich mag weder für die eine noch die andre Partei etwas getan haben." Wie kühn die deutsche Geschichtsmalerei seitdem auch die Schwingen regte, Lessing hatte ihr die Wege durch einen neuen tieftonigen Kolorismus und durch echte Menschendarstellung gewiesen. Er hat belgisches Farbengefühl vorweggenommen, und, im Gegensatz zu allem aristokratischen Klassizismus, auch dem schlichten Bürgertum ein Anrecht auf der Schaubühne der Malerei erwirkt.

Karl Friedrich Lessing trat 1808 in Breslau als Sohn eines Rechtsgelehrten ins Leben. Spartanisch erzogen und für das Baufach bestimmt, erzwang sich sein Genius seinen Beruf. Bereits als Student in Düsseldorf durfte er den Direktor Schadow vertreten, und dieses unbedingte Vertrauen verdiente der immer zuverlässige, immer prinzipientreue Künstler. Nach glücklichem Leben starb er 1880 als Direktor der Kunsthalle in Karlsruhe.

„Die tausendjährige Eiche" zeugt für den hohen Stand der deutschen Landschaftsmalerei um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Natur wird kräftig und doch liebevoll erfaßt. Alles beruht auf dem Studium, das in Ruskins Sinn keine der zahllosen Einzelschönheiten des Naturvorbildes, kein Blatt, keinen Stein übersieht, ohne die Majestät des Landschaftausschnitts zu beeinträchtigen. Lessings Verstandesmäßigkeit bleibt deutlich, aber ein durch die Staffagegestalten beigegebener Zug der Romantik teilt dem Werk einen feinen Stimmungsreiz mit. Noch ahnen wir keine farbigen Überraschungen, wie sie damals schon Blechen, später der Impressionismus bescherten. Aber in der Zeit der kolorierten Kartons spricht sich energisch der Wille zu malerischer Tonigkeit aus.



Karl Friedrich Lessing / Die tausendjährige Eiche.

Städtisches Museum, Frankfurt a. M.

„Seni an der Leiche Wallensteins"

von Karl von Piloty (1826–1886)

Neue Pinakothek, München

Wahre Märchenwunder der Farbe hat Grünewald hervorzuzaubern gewußt, in vornehmsten Zusammenklängen hat sich Holbein geäußert, und rings bei den deutschen Meistern der Renaissance finden sich koloristische Augengenüsse höchsten Reizes. Aber auch in den schwersten Zeiten des Vaterlandes, vom Barock bis zur ausgehenden Zopfära, treten uns in vereinzelten Künstlern Meister der Farbe entgegen. Anfangs des neunzehnten Jahrhunderts bis in seine Mitte wurde überwiegend der Kartonzeichnung gehuldigt. Selbst bei überragenden Künstlern schien Malen und Kolorieren gleichbedeutend, doch haben stille Künstler immer wirkliche Farbenkultur bewiesen, und mit entschlossenem Willen hob Karl Piloty in den fünfziger Jahren das Banner des Kolorismus empor. Auf ihn, wie auf viele Fachgenossen, wirkte die Ausstellung belgischer Gemälde damals wie ein Weckruf. Es waren ein paar mächtige Staffeleibilder der Gallait und Bièfve mit geschichtlichen Darstellungen, die das Blut deutscher Künstler in Wallung brachten. Der Zug zum Monumentalen, bedeutungsvolle Stoffe aus der Geschichte, der Literatur, der Religionsphilosophie waren damals selbstverständlich. Die Klassizisten, die Romantiker, die Nazarener strebten die Geister aus den Niederungen der Wirklichkeit in die Gefilde hoher Ahnen emporzuziehen. Sie hielten die große Formensprache für das Wesentliche. Piloty wollte Geschichte malen, aber er wünschte sie anders als die Cornelius und Kaulbach, blutwarmer, mehr als Realist zu geben. Ihm war die Farbe ein willkommenes Mittel dem Realen gerecht zu werden. Die starke Wirkung seiner Werke lag nicht nur in ihrem hervorragenden Könnertum, sie ging von den besonderen Geschichtsmomenten aus, die er als Vorwürfe wählte. Piloty brauchte die Stoffe, die erschütterten, die mit einem ausgesprochenen Einschlag des Tragischen, Grauenvollen auf die Seelen der Beschauer eindrangen. Dieser Hang zum Düsteren scheint ein gewisses Bindeglied mit der Romantik. Er muß tief in der Natur des ernst veranlagten, und durch schwere Jugendjahre in dieser Anlage bestärkten Künstlers gelegen haben. Seine gesamte Lebensarbeit beweist jedenfalls, daß ihm das bloß Sensationelle gänzlich fernlag. Wie Delaroche, sein Pariser Geistesverwandter und Vorbild, hätte auch er sagen können: „Warum soll es dem Maler verwehrt sein, mit den Geschichtschreibern zu wetteifern? Warum soll nicht auch der Maler mit seinen Mitteln die Wahrheit der Geschichte in ihrer ganzen Würde und Poesie lehren können? Ein Bild sagt oft mehr als zehn Bände, und ich bin fest überzeugt, daß die Malerei ebensogut wie die Literatur berufen ist, auf die öffentliche Meinung zu wirken". Die Wahrheit der Geschichte hieß für Piloty freilich nur der aufregende Augenblick, in dem eine schreckliche Lösung ihre Schatten wirft, oder sich vordeutet. Irgend ein zugespitzter Drameneffekt, ein balladenhaft in Schauer gehülltes Geschehen wirkt bannend aus seinen Rahmen. So zeigt das Gemälde „Seni an Wallensteins Leiche", den stillen Gelehrten vor dem Sic transit des Mächtigen. Über „Wallensteins Zug nach Eger", liegt das Todesahnen des großen Eroberers, „Galilei im Kerker" wird zur Vision der göttlichen Gerechtigkeit. „Maria Stuart hört ihr Todesurteil", „Cäsars Ermordung", „Letzte Fahrt der Girondisten" zum Schaffott, „Thusnelda" als Siegesbeute im Triumphzug der Römer, „Der sterbende Alexander" waren alles Stoffe dieses

Charakters. Auch Romantisches lag in der Luft. Walter Scotts Romane, die Dramen Viktor Hugos, Uhlands Balladen waren die Schwärmerei der Gebildeten, und in der Malerei gab die theatralische Historie der Delaroche und Delacroix den Ton an. Ursprünglich schien Piloty eine andere Richtung einschlagen zu wollen. Er hatte im realistischen und mythologischen Genre umhergetastet, hatte in dem Bild „Die Amme" wie Greuze eine Rousseau-Idee verarbeitet. Aber seine Kunst fand Heimatboden in dem Augenblick, als König Max von Bayern ihn beauftragte, für das Maximilianeum die „Gründung der katholischen Liga" zu malen. Jetzt konnte er die imposante Gruppe mit realistischer Gründlichkeit und in vollklingender Farbe ausführen. Und Piloty hatte für den Kolorismus ausgezeichnete Lehren empfangen. Sein Vater, einer der ersten Meister der Lithographie, war ein besonderer Kenner der alten Kunst. Sein Lehrer Schnorr von Karolsfeld hatte die Frühitaliener gut studiert, der Schwager Schorn, der seiner Künstlerlaufbahn Richtung geben half, war vom Mahl verschiedener Geister genährt. Rubens, Paris, die Belgier, ein Besuch Venedigs halfen das Ihre beisteuern. Am meisten blieben die großen Vlamen vorbildlich, die reiche Palette der Rubens und Van Dyck. Raffael war für den Kreis um Cornelius und Overbeck der Stern der Sterne, Dürer galt für Rethel als der Höchste, durch die Belgier wurde jetzt der deutschen Malerei das vlämische Element vermittelt. München begrüßte die neuen Führer, und Piloty wurde zum Bahnbrecher ihres Kolorismus. Er betätigte ausgesprochen realistische Instinkte und gab ihnen durch das Leben der Farbe Ausdruck. Bei ihm begann das Beiwerk eine hervortretende Rolle zu spielen. Aber er malte es nicht in kleinlicher Art, sondern großzügig, kraftvoll, bei äußerster Bindung an Naturechtheit. Wie hat er Stoffe, Geräte, Waffen auf seinen Bildern behandelt. Auch wo seine Stimmungsgewalt magnetisch fesselt, müssen wir das Nebenwerk beachten, so meisterliche Stilleben und Stofflichkeiten wußte Piloty auf seinen großen Historien auszuführen. Schwind, der witzige und oft recht grobe, hatte ein Recht über Pilotys „Stulpenstiefel" zu spotten, wie er auch von seinen „gemalten Unglücksfällen" sprach.

München wurde 1826 des Malers Vaterstadt und hier ist er zu seiner großen Lebensstellung herangereift. Er wurde der echte Vertreter der Malkunst, deren kultivierter und doch gesunder Realismus seitdem für die Münchener Schule kennzeichnend blieb. Dem Ernst seines Wesens hat das harte Muß der Jugend, das ihn nach des Vaters frühem Tode zwang, an die Spitze der lithographischen Werkstatt zu treten, reichliche Nahrung gegeben. Nach Kaulbachs Tod wurde er Akademiedirektor und übte in dieser Stellung bis zu seinem Ableben 1886 als Lehrer weitausstrahlenden, stärksten Einfluß.

Die Historie berichtet, daß Wallenstein der geniale, ehrgeizige Heerführer, in stillen Stunden mit seinem Astrologen Seni die Sterne nach seinem Schicksal befragte. Sie hatten ihm sein grauenvolles Ende nicht kundgetan. Im nächtigen Schlafgemach liegt er ermordet vor dem schauernden Gelehrten. Ein Todesstoß ins Herz war aller Weisheit, alles Strebens Schluß. Fast ist es, als krampfen sich die Hände des greisen Mystagogen wie in erbitterter Anklage, daß die Prophezeiungen seiner Himmelskunde lügen konnten. Aber alle Willensspuren in dem einstigen Helden sind dahingeschwunden. Wie ein Schaustück hat er sich durch seinen Fall auf dem prunkenden Goldgelb der herabgezerrten Tischdecke aufgebahrt, und wie strömendes Blut breitet sich der purpurrote Teppich um ihn. Ein krasser Gegensatz zu der schwarzen Trauergestalt des Puritaners. Fraglos hat des Delaroche „Cromvell und Karl Stuart" hier die Anregung gegeben. Das stumme Duo des deutschen Meisters ist von gleich intensiver Beredtheit, von gleicher Vornehmheit der Ausführung und Schönheit der Tonhaltung.



Karl von Piloty / Seni an der Leiche Wallensteins

Neue Pinakothek, München

„Der Ruhehafen"

von Frederick Walker (1840–1875)

Tate-Gallery, London.

Die naturalistische Woge, die durch Millet und seine Gefolgschaft über die französische Kunst flutete, fand in England durch das Auftreten der Mason, Walker und Herkomer die verwandte Erscheinung. Der Naturalismus des Insellandes empfing jedoch seine Stilprägung durch den Volkscharakter, und was bei den Franzosen schollenkräftig und alltagsecht auftrat, nahm unter britischem Pinsel ein gefühlvolles, verschönerungssüchtiges Wesen an. Deutlich sagt grade in diesen Schöpfungen der Nationalgeist aus, daß ihm das Robuste, das kraß Wahrhaftige gegen die Natur geht.

Frederick Walker malte auch Bauern, Vagabunden, Landleute, aber eine Feiertagsstimmung liegt über ihnen ausgebreitet. Er sah die Schönheit auch im unteren Volkstum, lebte nicht in der Überzeugung, daß nur Grobknochigkeit und Häßlichkeit die Erscheinung des Proletariers stempeln. Wer in England gereist ist, wird solche Kunst auch nicht schlechthin schönfärberisch nennen. Die liebliche Natur des Landes mit den weichen Verschleierungen der Atmosphäre, das leise gütige Wesen der Menschen und ihr dem klassischen Ideal nicht selten ähnliches Äußere ergeben den Bauerntyp der Malerei als Wirklichkeitsschilderung. Es kommt dazu, daß die Sucht des Moralisierens ein uralter Hang alles englischen Kunstschaffens ist, und daß die Zeit der Präraffaeliten mit dem Betonen des ethischen Prinzips den Genremalern der neueren Zeit ein eigenes Wesen verlieh. Walker wollte nicht nur schlichtes Menschentum spiegeln, ihm ist die seelische Note, das Ergriffensein der Zweck seiner Mittel. Unwillkürlich nehmen seine Gestalten eine gewisse Pathetik an, und sie wirkt um so augenfälliger als er Großheit der Haltung und Form nicht entbehren kann. Wie bei Meunier stellte sich auch bei ihm ein antikisierender Proletariertyp ein. Auch Walker kam zu ihm, wie viele seiner Kunstkollegen, durch ein hingebendes Studium der Phidias-Werke, und die Ruskin- und Morris-Lehren bereiteten ihn gut vor, in jedem schlichtesten Menschenbruder Gottähnlichkeit zu sehen.

Von den Präraffaeliten unterschied er sich durch eine weit natürlichere Geschmackrichtung. Die schöne Erde bot ihm genug Herrlichkeiten, er bedurfte keiner Beschwörungsformeln für Mittelalterlichkeit und Mystik. Auch farbig wirkt er harmonischer, weil er sich weniger auf Freilicht und Naturechtheit versteifte als melodische Tonmalerei erstrebte. Von seinen Bildern strömt volle Herzenswärme auf uns über. Nur kurz ist des Künstlers Erdenwallen gewesen, aber er hat den tiefsten Eindruck auf seine Zeit gemacht, hat einen neuen Stoff in seine Landeskunst eingeführt. „Fred Walker" sagte die junge Künstlergeneration um ihn her und legte alle Verzückung der Anbeter in diesen Namen. „Fred Walker" bedeutete ein wundervolles Neuland. Niemand hat diesen Kult glühender betrieben als Hubert Herkomer. Auf ihn, den Bauernsprößling mit deutscher Gefühlsfülle, wirkte die Verherrlichung des Landmanns. Er schwelgte in Walkers rötlichem Farbenzauber, wollte ganz wie er Modelle wählen, und die Werke seiner ersten Zeit sind durch Walker gestempelt. Aber diese blinde Gefolgschaft hinderte sein direktes Naturstudium und schmerzlich schrieb er erst jetzt: „Niemals

ist die enthusiastische Verehrung eines bestimmten Malers die Ursache größerer Urteilsverengerung gewesen, stärkeren Ausschließens alles erzieherischen Einflusses, ärgerer Verbohrtheit auf die eine einzige Kunstphase als in meinem Fall zur damaligen Zeit – und leider auf eine ganze weitere Zeit hinaus. Es hat mir eine Blindheit angetan, die mich noch heut entsetzt, und wäre mein natürlicher Drang nicht so stark, so ununterdrückbar gewesen, hätte ich mich niemals von der Walker-Knechtschaft frei machen können." Diese Erkenntnis kann den gewaltigen Eindruck der Originalität Walkers nur in das rechte Licht rücken.

Der Künstler wurde 1840 in London geboren und war der Sohn eines Ornamentzeichners. Er kopierte schon als Knabe väterliche Arbeiten und wurde durch North zum Maler vorgebildet. Mit Leidenschaft studierte er im Britischen Museum die Phidias-Skulpturen und trug von ihnen seinen großen Stil für die Menschengestalt davon. Früh stellte er in der Akademie aus, und wurde bald reichlich als Illustrator bester Zeitschriften und Verleger beschäftigt. Farbige Holzschnitte und Aquarellen waren vorerst seine Ausdrucksmittel, und erst später ging er zur Ölmalerei über. Gemälde wie „Die Landstreicher", „Der Ruhehafen", „Das alte Gitter" eroberten ihm das Publikum, und er hatte hochfliegende Pläne für Phantasieschöpfungen, als die Brustkrankheit den kaum ins Mannesalter Getretenen 1875 seinem Schaffen entriß.

Das Gemälde „Der Ruhehafen" strömt unvergeßlichen Gemütsreichtum auf jeden Beschauer über. Wir empfinden es als ein Stück echten Lebens, als einen Ausschnitt besonders liebenswerter Wirklichkeit. Nur ein wahrer Menschenfreund und Dichter konnte aus schlichtem Vorwurf solch ein pathetisches Melodrama gestalten. Wie anheimelnd ist der alte Ziegelbau mit seinen breitgelagerten Flügeln. Wie weich ist er in trauliches Grün gebettet, wie verschwenderisch hat ihn der Frühling mit Blütenfülle gesegnet. Warm und behaglich scheinen die alten Leute hier ihren Lebensabend zu verbringen. Aber, sagt Muther, „es wird kein Naturausschnitt wiedergegeben, sondern ein melancholisches Gedicht auf das Blühen und Welken, das Keimen und Sterben der Natur gemacht. . . Über der Bank, auf der die Greise sitzen, steht eine Statue um hinzuweisen auf den Gegensatz zwischen dem unvergänglichen Stein und dem gebrechlichen Geschlecht der Menschen. Vorn aber mäht ein Arbeiter – der Schnitter Tod – das zarte Frühlingsgras mit der Sense ab. Und der melancholische Gedanke „Warte nur, balde" zittert durch die Seele des jungen Weibes, auf deren Arm müde die gebückte Greisin sich stützt."

Und trotzdem ist der Künstler hier als echter Naturalist vorgegangen und hat der Einzelheit volle Hochachtung bewiesen. Wir wissen, daß er das alte Jesus-Hospital in Bray zum Vorwurf nahm, ihm nur zu rechter Bildfähigkeit den Rampenaufgang zur Linken, das vornehme Marmormonument und das gotische Kirchtürmchen hinzufügte. Seine Beleuchtung erscheint ganz aus seelischer Absicht geschaffen, und doch hat er sein Werk unter freiem Himmel angesichts der Abendsonnengluten entstehen lassen. Er war eben in Goethes Sinn zugleich der Herr und der Sklave seines Vorwurfs, malte Natur und die eigene Poetenvision, und in voller Natürlichkeit als echter Engländer. „Die Komposition", hat er einmal gesagt, „ist nur die Kunst einen glücklichen, zufällig erschauten Eindruck zu bewahren". Walker galt als ein schweigsamer, verschlossener Mensch, und von den Mühen, die er sich jedes Werk kosten ließ, werden erstaunliche Dinge berichtet.



Frederick Walker / Der Ruhehafen

Tate-Gallery, London

„Christus heilt ein krankes Kind"

von Gabriel Max (1840–1915)

National-Galerie, Berlin

Der Name Gabriel Max weckt Erinnerungen an Gemälde von elegischem Stimmungszauber und von eigenartig erregendem Inhalt. Wir denken an einen Menschenstrom, der sich vor jeder Neuschöpfung des Malers drängte, denn von ihm erwartete man das Ungewöhnliche. Er war ein Kämpfer für die persönliche Auffassung, stellte sich gegen die wissenschaftliche Autorität eines Darwin, eines Häckel, wenn er dem Gedanken der menschlichen Güte zu nützen glaubte. Er war von der vierten Dimension überzeugt, und so wähnte er die Geisterwelt für sich nicht verschlossen. Vor dem Verdacht bloßer Sensationslüsternheit bewahrte ihn sowohl das künstlerische Gewissen, das sein Gesamtwerk deutlich macht, wie seine Lebensführung. So stark er ein Magnet für das große Publikum war, so hoch mußten ihn auch die Kenner einschätzen. Gleichviel ob eine Art blutleeren Tons oft seine Bilder kennzeichnet, ob er in höheren Jahren zum Süßlichen neigte, er hat echte Qualitätswerke geschaffen. Und ein so wunderliches Seelenleben er auch kundtut, er zählt zu denen, die sich immer strebend um ein edleres Menschentum bemühten. Feine Saiten schwangen in seinem Inneren, die ihn seltsame Musik hören ließen, die ihm aber auch ein schmerzhaft empfindliches Nervenleben bereiteten. Es wird klar, wenn wir des Malers Bildnis mit dem vergrübelten, gequälten Ausdruck betrachten. Etwas Leidvolles, Weiches liegt über seinen vollen Zügen mit dem spärlichen Bartwuchs, den tiefliegenden Augen. Es ist die Künstlernatur, die sich am liebsten in sich selbst zurückzieht, der nichts von lachendem Herrentum beschert wurde, und die doch mit brennender Anteilnahme den Vorgängen der Außenwelt folgt. Gabriel Max gehörte zu den Sternen der Piloty-Schule und dankte ihr, wie die Studiengenossen Defregger, Marées, Makart, das gute Handwerk. Obgleich sein hochstrebender Geist vorerst reinen Idealisten wie Cornelius und Führich folgte, gelang es dann Delaroche, durch Pilotys Vermittlung, ihn in seine Kreise zu ziehen. Die mit besonderen Schaudern umspielte Tragik in den Gemälden des Franzosen war schmackhafte Nahrung für das Romantikergemüt des Malers. Ihn zog es zu den Unglücklichen, die stumm und tief leiden, zu den Märtyrern und schuldlos Schuldigen. Auch vor sein Auge traten die Schattengebilde der Asphodeloswiese, in denen noch das irdische Erleben nachklingt. Er begann sich in das Jenseits einzufühlen, und von früh an tönte das seltsame Geigenspiel des Knochenmannes neben seinem Ohr. Wenn Max all diesem Andrang inneren Schauens Gestalt lieh, und um stark zu wirken, sogar das Sensationelle heranzog, wußte er immer die künstlerische Haltung zu wahren. Es verlieh seinen Arbeiten ein eigenes Gepräge, daß er die Musik besonders liebte. In dem feinen Stimmungsreiz seiner Landschaften, Farbenstellungen, Menschen webt ein musikalisches Element. Hatte er doch schon als junger Mann Zeichnungen zu Kompositionen Beethovens, Mendelssohns und anderer Meister entstehen lassen. Wie der große Symboliker Watts glaubte er an den unlöslichen Zusammenhang von Musik und Malerei und schrieb darüber: „Ein Lied, eine Arie oder ein größeres Tonstück, welches man in der Jugend oft gehört, klingt einem durchs ganze Leben in Ohr und Herzen nach und weckt so eine Menge von Erinnerungen an verschiedene Stimmungen. Das Gemüt empfängt die Töne, die Seele gibt ihr bildliches Echo dem Gemüt zurück. Mit

den Jahren drängen sich diese zuerst unbestimmten Eindrücke immer enger zu den ihnen gehörigen Tönen; es entsteht eine feste, aus Bildern und Tönen verschmolzene Erinnerung." Das Frauenantlitz, das immer wieder in des Meisters Werk erscheint, dieses bleiche, rundliche Gesicht mit den Träumeraugen und dem leisen Anflug des Slawischen macht seine Theorie zur Wahrheit.

Welche Schlager Max ersinnen konnte, um Mitleid für ein Gebrechen zu wecken, zeigt das Gemälde auf dem Blinde das Lied „Die schönsten Augen" singen, oder das Bild „Licht", auf dem eine geblendete Christin vor den Katakomben brennende Lampen verkauft. Für seine „Astarte", die scheintote „Julia Capulet", die „Jungfrau von Orleans" auf dem Scheiterhaufen, den „Judas", „Ahasver" haben Sage, Geschichte und Literatur Stoffe geboten. Der Zug zum Übersinnlichen ließ das merkwürdige „Gretchen in der Walpurgisnacht" entstehen, deren feines Blutmal am Hals auf das Henkerswerk deutet. Auch die im Dienste des Spiritismus geschaffenen Werke „Der Geistergruß", „Die Seherin von Prevost" verstanden des Künstlers Lehre Anhänger zu werben. Er ist nie wirksamer für seine Mission der Tierliebe aufgetreten als in dem „Vivisektor". Wie ein Franz von Assisi hatte sich der Maler stets mit Tieren umgeben. Er glaubte an ihre Seele. Er ließ auf seinem Bilde dem Gelehrten, der zur wissenschaftlichen Untersuchung töten wollte, die Göttin der Menschlichkeit erscheinen. Meisterhafte Affenporträts schuf er im Sinne des Darwinismus, aber auch, um wie Kaulbach und Meyerheim, satirischen Anwandlungen gegen die Menschen Luft zu machen.

Max entstammte einer künstlerischen Sphäre, denn er kam 1840 in Prag als der Sohn eines Bildhauers zur Welt. Von dem begabten Vater erhielt er die erste Anleitung zur Kunstarbeit, wurde von ihm auf die Akademien in Prag und Wien geschickt. Seit er in München Pilotys Anleitungen kennengelernt hatte, schien ihm das Studium in Paris überflüssig. Er wählte die schöne Isarstadt zur dauernden Heimstätte. Einige Jahre bekleidete er als Professor ein Lehramt an der Akademie, doch seiner Eigenart entsprach das Schaffen in der Zurückgezogenheit, aus der ihn 1915 der Tod abberief.

Es ist nur natürlich, daß die Gestalt Christi eine magische Anziehung auf den Künstler übte. Er sah den Gottessohn wie den göttlichen Menschen, den Verrichter wundersamer Leistungen in dem Heiland. Wenn er die „Erweckung von Jairi Tochter" malte, suchte er wie Albert von Keller die Macht hypnotischer Beeinflussung deutlich werden zu lassen. Als Bekenntnis tiefster Glaubensinbrunst malte er die gerungenen Menschenhände, die sich auf dem ergreifenden Bilde „Es ist vollbracht" aus dem Erdendunkel zum Erlöser emporstrecken. Das Christus-Haupt auf dem „Schweißtuch der Veronika", dessen Augen sich zu öffnen und zu schließen scheinen, zerstört seinen seelischen Einfluß durch die unerlaubte künstlerische Grenzüberschreitung eines Maltricks. Nie verstand Max reiner zu den Gemütern zu sprechen als in unserem schlichten, tief innerlichen „Christus heilt ein krankes Kind". Es handelt sich hier um eine zufällige Begegnung vor dem Tor. Der Herr kommt in Arbeitsrock und Mantel einhergeschritten, aber eine Menschenpflicht hemmt seinen Schritt. Wir fühlen den Liebesstrom, der von dem Heiland, dem göttlichen Seelenarzt auf die kleine, welke Menschenknospe einwirkt. Wir begreifen den Ausdruck der Dankbarkeit und gläubiger Hingabe in den traurigen Augen der armen jungen Erdenmutter. Ein mildes und doch kräftiges Farbenleben bildet die harmonische Begleitmusik zu dem beredten Schweigen dieser seelischen Beziehungen. Sie erklären das Mysterium aller Göttlichkeit durch den schlichten Satz – Edel sei der Mensch, hilfreich und gut. –

„Hofers Abschied"

von Franz von Defregger (1835-1921)

National-Galerie, Berlin.

Als das packende Geschichtsereignis im Riesenrahmen die Kunstfreunde am meisten befriedigte, war das deutsche Publikum durchaus kosmopolitisch geschult. Es genoß Pilotys Schreckensszene aus dem alten Rom mit dem gleichen Entzücken wie das Schaugepränge aus Karls V. Zeit, das Makart malte. Noch gab es den Begriff der Heimatskunst nicht. Der Tiroler Bauernsohn Franz Defregger war auserkoren, eine Kunstgattung einzuführen, die mit immer wachsender Bedeutung ihre Stellung einnahm und durch die sozialistischen Bestrebungen der Zeit zu überragender Bedeutung wuchs. Aber keine politische Absicht, reine Liebe zur Scholle, zu dem Umkreis der Jugenderinnerungen lenkte wie ein Seelenkompaß des Malers Schaffen. Er fühlte mit Recht den Stolz auf seine herrliche Alpenwelt, auf die freiheitliebenden, kernhaften Landsleute. Wenn er sie in ihrem Familienleben, ihrem Berufstreiben, ihren Vergnügungen und Bürgerpflichten schilderte, führt immer die Freude an einem Menschenschlag voll interessanter, liebenswerter Erscheinungen den Pinsel. Er sah nicht nur das Stiernackige, Groteske bei den Dolomitenbauern wie der später geborene Pustertaler Egger-Lienz. Auch das Liebreizende, Rührende, Drollige existierte für ihn, und seine Hand war begnadet, dieses reiche Register in voller Echtheit wiederzugeben. Wenn wir mit unseren heutigen Begriffen von guter Malerei vor Defreggers Bilder treten, läßt es sich nicht leugnen, daß wir Enttäuschungen erleben. Seine Farbengebung erscheint uninteressant. Ein paar Lokaltöne stehen wohlklingend nebeneinander, und meist ist alles auf bräunlichen oder grauen Untergrund gestellt. Nur vor wenigen Werken enthüllt sich eine feine malerische Anlage. Sie wurde im ganzen nicht zur Entwickelung gebracht. An den wichtigen Lehren des durch den Impressionismus unendlich bereicherten Kolorismus ist unser Meister vorübergegangen. Ihm genügte der unzerlegte Farbenwert, das harmonische Gesamtbild, und so ist er nirgends der Buntheit oder Kraßheit zu bezichtigen. Aber er wirkt wie ein Unmoderner. Da er der Palette nicht ihr Höchstes abrang, kann er nicht neben den Besten stehen. Er hatte das Auge für den Lichteinfall, ohne den zartesten Abstufungen weiter nachzuspüren. Er schilderte gern ein Helldunkel im Freien wie im geschlossenen Raum, ohne das goldige Durchleuchtetsein Rembrandts anzustreben. Sein wundervolles Können als Menschenschilderer stand mehr auf zeichnerischer Grundlage. Er modellierte die Formen nicht plastisch heraus wie Velasquez oder Tizian, suchte seine Oberfläche nicht im Sinne alter deutscher oder niederländischer Meister wie Emaille zu bilden. Und dennoch lieben wir den Begründer der deutschen Heimatmalerei, und auch der Anspruchsvolle wird angesichts seiner seltenen Kunst der Menschenschilderung entwaffnet.

Der Aufstieg Defreggers vom Sennbuben, der das Vieh hüten mußte, bis zum adligen Villenbesitzer in München war einzig und allein das Werk seines Talentes und seines Fleißes. Das große Publikum hätte dem bloßen Maler der reizenden Tiroler Genrebilder schon zugejubelt, aber ihn beseelte durchaus der Ehrgeiz, sein geliebtes Bergvolk auch in seiner geschichtlichen Größe zu zeigen. Helden wie Andreas Hofer und Speckbacher, alle die ungenannten Tapferen in der Arbeitsbluse mit weißen Bärten, die sich von den Bayern

oder den Franzosen ihre Freiheit nicht rauben lassen wollten, ließ sein Pinsel zum Leben erstehen. Er schuf in seinen Dirndln eine Galerie der holdesten Jungmädchen-Gesichter, zeigte die reizende Kinderwelt, die im Familienkreis der Almenhütten als echte Glückspender gelten. Schon die Jugendarbeiten des Künstlers mit ihren flächenhaft hingesetzten und doch zeichnerisch so sauberen Figuren zeugen für den blitzschnell auffassenden Beobachter, der mit Geist und Humor als Realist darstellt. Zuweilen zieht er den Städter hinzu, aber dann tritt der Gegensatz zwischen gradwüchsig und kulturverbildet deutlich zutage. Dies wirkt mit gradezu zündender Komik aus dem berühmten Gemälde „Der Salontiroler", dessen Vornehmheit in Nagelschuhen eine mit Neckluſt geladene Atmosphäre unter den Dorfschönen und Mannsleuten hervorruft.

1835 hatte Defregger auf dem Ederhof beim Dorf Stronach im Pustertal sein Leben begonnen. Mit zweiundzwanzig Jahren, nach dem Tode seines Vaters, des Gemeindevorstehers, erbte er den Hof. Aber die Sehnsucht nach der Kunst verdarb sein Bauerntum und ließ ihn den Besitz verkaufen. Er ging auf die Münchener Akademie, dann nach Paris, und das heißerstrebte Ziel, Pilotys Schüler zu werden, erfüllte sich erst durch ein ergreifendes Bild aus dem Wildererleben. Dies und etwas Geschichtliches waren die Auftakte für die lange Folge seiner Schöpfungen, die mit Quellfrische nur aus dem Bezirk der Tiroler Heimat strömten. Er holte sich aus dem Familienkreis, aus Wirtshäusern und Tanzböden seine Genreszenen, und für sie auf der Wiener Weltausstellung die Große Goldene Medaille. Von dem berühmt gewordenen Sohn begehrte das Tiroler Dorf Dölsach ein Altargemälde, und er vollendete seine „Madonna mit dem heiligen Joseph" in Bellinis Art. Ein wundersames Marienbild späterer Zeit entsprang ganz der Seele des Künstlers, der eine schöne Tochter betrauerte. Dem Nationalhelden Hofer widmete er mehrere Gemälde, und diesen historischen Zyklus birgt der Ehrensaal des Innsbrucker Museums teils in Originalen, teils in Kopien. Ein prachtvoller Vertreter ehrenfester Männlichkeit ist Defreggers Sandwirt von Passeier. Er bleibt derselbe Stolzbescheidene bei den Ehrungen des Hofes wie bei dem letzten Gang unter den wehklagenden Volksgenossen. Immer ist die Örtlichkeit, sind die Trachten auf das Gewissenhafteste gegeben. Weilte Defregger doch eine Zeitlang in Mantua, um die grauen Quaderbögen des Festungstors für Hofers Todesgang echt zu malen. Er konnte sich mit Studien von Innenräumen, von Dorfstraßen und Landschaftsausschnitten nicht genug tun, wenn es galt, sein geliebtes Land Tirol zu verewigen. Und diese Treue zur Scholle wahrte er, wenn er noch in Pilotys Atelier in Kniehosen und Stutzen malte, oder als weltberühmter Meister sein herzgewinnendes, bescheidenes Wesen behielt.

Tiefes Heimatsgefühl hat Defregger zu dem Bilderzyklus des Andreas-Hofer-Stoffes gezogen. Im Ehrensaal des Innsbrucker Landesmuseums sind diese Originale und Reproduktionen zu studieren. Sie sind mit allem vereint, was den Tiroler Aufstand behandelt, haben den Künstler zwei Jahrzehnte lang beschäftigt. Während eines Aufenthalts in Bozen ist er den Schicksalsereignissen des Tiroler Patrioten nachgegangen, er hat dann auch Mantua, die Stätte seines tragischen Endes, aufgesucht. Szenen voll dramatischer Wucht, auch von novellistischer Spannkraft zeugten für Defreggers Fähigkeit der Geschichte Lebensodem einzuhauchen. Unser Bild „Hofers Abschied von Frau und Kind" ist nur ein bescheidener Einzelteil der großen Arbeit. Die reichen Gruppenbildungen fehlen, nur ein erschütterndes Duo kommt zur Anschauung. Die Farben sind in dünnem Auftrag aus dem Halbdunkel entwickelt, selbst dem Rot und Blau ist nur gedämpfte Leuchtkraft gestattet. Es ist die Bauernmalerei, die die Volksfreunde wirbt.



Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München

Franz von Defregger / Hofers Abschied von Frau und Kind

National-Galerie, Berlin

„König Wilhelm bei Königgrätz"

von Karl Steffeck (1818–1890)

Hohenzollern-Museum, Berlin

Zeichnet was ihr seht", hat der berühmte Berliner Mallehrer Karl Steffeck immer wieder seinen Schülern zugerufen. Er war einzig und allein nur auf das Wirkliche eingestellt, ein echter Freiluftmensch, dessen ganze Leidenschaft sich auf die Tiere, vor allem das Pferd, konzentrierte. An ihn schrieb sein großer Lehrer und Freund Franz Krüger nach Rom: „Mein Pferd, ein sehr kräftiger Yvenacker dunkelbrauner Wallach, sowie meine Hunde, deren ich sechs Stück sehr schöne habe, die aber für den Augenblick durch einen unglücklichen Zufall sich fast alle lahm gelaufen haben, lassen sich Ihnen schönstens empfehlen". Und nichts kann Steffecks innerste Neigung deutlicher machen. Auch für ihn hatte die Welt des Sports besondere Reize. Wie er selbst schon am Morgen gestiefelt und gespornt zu seinen Schülern in das Atelier trat und den frühen Ausritt bereits hinter sich hatte, bildeten Reiter, Wettrennen, Jagd, irgendwelche Vorgänge, in denen das Pferd eine Rolle spielt, seine Lieblingsstoffe. Er beobachtete wie Krüger mit großer Schärfe und gab den Vorwurf mit zeichnerischer Sicherheit und Genauigkeit wieder. Auch in der Ölfarbe wußte er feine Töne zu finden, denn der Berliner Steffeck entstammte der französischen Kolonie, war mit einundzwanzig Jahren nach Paris gegangen und hatte bei Delaroche und Horace Vernet seinen Kolorismus geschult. Gerade weil er eine vornehme Malkultur vertrat, und ein unvergleichlicher Zeichner war, strömten die Lernenden zu ihm. Die Sicherheit der Hand war ihm etwas Wesentliches, und voll schöner Dankbarkeit berichtet sein genialster Schüler Max Liebermann, wie er vormittags nach dem lebenden Modell, nachmittags nach Gips, und abends von sechs bis acht Akt zeichnen ließ. Er hielt von der Korrektur nichts, verlangte wie Schadow, daß alles im ersten Wurf bereits sicher hingesetzt war. Sein Könnertum wird auch in jeder Arbeit sichtbar. Steffeck war der geborene Tiermaler, aber er hatte auch den Ehrgeiz, große Historienbilder zu malen und löste solche Aufgaben nicht mit ganzem Gelingen. Seine Pferde haben immer etwas von der Gepflegtheit der Manegetiere an sich. Sie sind nicht die ungesattelten Mazeppa-Rosse, die kraftgenialische Meister wie Rubens und Salvator Rosa zu bändigen wissen. Auch neben dem Zeitgenossen Teutwart Schmitson, in dessen Pferden ein Feuertemperament sich befreit, erscheint Steffeck als der wohlerzogene Sohn der Salonkreise. Seine Anlagen befähigten ihn ebenso zum Bildnismaler und ließen ihn ein paar wertvolle Hohenzollern-Porträts vollenden. Aber Krügers Genie der Menschenerfassung, des zündenden Charakteristikers besaß er nicht. So konnte er neben dem Pferdeschilderer nicht wie sein Lehrer zugleich ein Spiegler der Mitwelt werden. In seinen Arbeiten wird die gute preußische Tradition des zuverlässigen Zeichnens deutlich. Sie berichten zugleich von der französischen Mode, die um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine sehr begabte Malerschaft zu beherrschen begann. Lehrer wie Gros, Delaroche, Coutüre wurden jetzt für den deutschen Maler ausschlaggebend wie zur Napoleonzeit J. L. David für die Schick und Rethel.

Steffeck heimste erste Erfolge für Jagd- und Tierstücke ein. Er wandte sich dann zum Geschichtsbild und sammelte alle Kraft schließlich auf Porträts und Genres, in denen das Tier die Hauptsache ist. Oft stehen seine Hengste und Stuten Modell wie ein geduldiges

Objekt für photographische Aufnahme. Ganz wundervoll ist dann ihr Fell, der plastische Körperbau, die Rasse bis in den intimsten Zug gemalt. Er hat in der „Pferdeschwemme" auch das natürliche Leben wiedergegeben, und beim „Wettrennen" die tolle Bewegung mit aller Unmittelbarkeit der Momentphotographie. Die Studie einer Parforce-Jagd für den Großherzog von Mecklenburg läßt aus lauter Skizzierwerk die atemraubende Handlung klar werden. Sein „Halali", seine „Pferdekoppel" sind bekannt geworden. Das tonschöne Bild der beiden „Wachtelhunde", die sich um einen Sonnenschirm streiten, hat durch vielfache Reproduktionen Volkstümlichkeit erreicht. Steffeck hatte auch den Blick für das Rührende im Tierleben, wenn er die „Stute mit dem toten Füllen" festhielt, und Bilder wie der „Lauernde Fuchs", oder die „Arbeitspferde" zeigen ihn ganz als den realistischen Beobachter.

Der Künstler war ein Vollblut-Berliner. Als er 1818 in wohlhabendem Elternhaus zur Welt kam, setzte nach den Freiheitskriegen der Aufstieg Preußens ein. Er hatte, als er 1890 die Augen schloß, die Frühentwickelung des deutschen Kaiserreiches erlebt. Sein erfolgreicher Malerberuf hinderte ein reges politisches Interesse nicht. Er lebte als ganzer Mann seine Fähigkeiten aus, war als Künstler wie als Familienmensch und Mitbürger ein wertvolles Glied der Gesellschaft. Geld verdiente er reichlich, denn nach einer Sitzung war oft ein Tierbild oder ein Reiterporträt erledigt. So fiel es ihm nicht schwer, vierzehn Kinder zu erhalten. Echtheit forderte er von der Kunst, wollte keine Schablonen und Typen sehen. In seinem Garten mußten ihm die Gäule vorgeritten werden, damit jedes Glied richtig bewegt zur Anschauung kam. Aus Paris hatte er sich die Lehrmethode geholt, ein Aufenthalt in Rom ließ keine tieferen Spuren. Liebermann erzählt, daß er nach Coutures Vorbild verfuhr, wenn er erst zeichnen, dann mit dünnem Umbraton antuschen, Lokaltöne einsetzen, starke Glanzlichter hinzufügen ließ, wenn er durchsichtige Schatten wünschte. Anregend, schlagfertig, rastlos tätig war er zu einer Führerstellung im Kunstleben ausgestattet. So dankte der Berliner Künstler-Verein seiner zwanzigjährigen Präsidentschaft ein blühendes Wachstum. In seinen Ateliers konnten die verschiedenartigsten Schüler lernen. Marées, in dessen Brust damals nur erst die realistische Seele, noch nicht die des Renaissance-Römers lebte, Liebermann, der scharfäugige Wirklichkeitssucher, Ernst Hildebrand, der Freund der vornehmen, altmeisterlichen Großzügigkeit, arbeiteten unter ihm. Verdienst und Glück verketteten sich, als Steffeck zum Direktor der Kunstakademie in Königsberg gewählt wurde. Er hat ein Jahrzehnt lang noch in diesem Amt gewirkt.

Als der Maler kleiner, feiner Jagd- und Tierbilder mit dreißig Jahren sein Monumentalwerk „Albrecht Achill im Städtekrieg" vollendet hatte, war ihm ein großer Wurf gelungen. Die „Grandes machines" der französischen Geschichtsdarsteller hatten ihren Einfluß geübt. Beispiele von solcher Beherrschung der mächtigen Form sind in der deutschen Kunst seltene Erscheinungen. Unser Gemälde „König Wilhelm bei Königgrätz" weckt durch eine für Steffeck ungewohnte Gemütsnote die Sympathie des Beschauers. Trotz der korrekten und sauberen Ausführung strömt Herzenswärme aus den Gesichtern der braven Vaterlandsverteidiger, die nach heißem Kampf ihren siegreichen König umdrängen. Auf seinem Rappen ragt er aus der Schar der Getreuen, ein ernster bescheidener Held, ein gütiger Mensch. Er reitet von dem Stolz einer gerechten Sache erfüllt. Der Handkuß des Pommerschen Grenadiers auf seine weiß behandschuhte Rechte ist kein Servilismus, ist der echte Ausdruck dankbaren Volksempfindens. Die Innerlichkeit des Gemäldes wird durch ein feinkultiviertes Farbenleben unterstützt, und in der Charakteristik der Köpfe ist dem Künstler nichts Besseres gelungen.



Steffeck / König Wilhelm bei Königgrätz

Hohenzollern-Museum, Berlin

❖ „Die Fürstin von Liegnitz zu Pferde" ❖

von Franz Krüger (1797–1857)

❖ National-Galerie, Berlin ❖

Mit der Helläugigkeit des ganz auf die Wirklichkeit gestellten Künstlers hat Franz Krüger sein Werk ausgestaltet. Seine Lebensrichtung verläuft in grader Linie, denn nie hat er ein Abbiegen in das Abseits vom Wege gekannt. Ihn konnte kein romantischer Hang in schummerige Schlupfwinkel locken. Er kannte die Fernensehnsucht nach antiken Gefilden, nach der Sonne des Südens nicht. Als ein Bürger seiner Zeit hat er all seine Energien auf sie eingestellt. Die Gegenwart war seine mächtige Göttin, und ohne sein Wirken wären uns viele ihrer erfreulichen Erscheinungsformen unbekannt geblieben. Sein Name wird mit Adolf Menzel zusammen genannt, und sie sind eines Geistes als vornehme Realisten und als preußische Patrioten. Krügers Anschauungswelt ist begrenzter. Er besaß nicht die Allwelt-Sinne, nicht die historische Wiederbelebungskraft seines genialen Geistesverwandten. Wir beugen uns vor seinem großen Talent, ohne in ihm Titanentum zu erkennen. Innerhalb der vielfältigen deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts bedeutet Krügers Schaffen eine festumrissene Spezialität. Er ist der Menschen- und Tierschilderer höchsten Ranges. Menschen, das heißt vornehmlich Soldaten, und Tiere, heißt vor allem Pferde. In solchen Leistungen äußert er die feine Kultur, die englische und französische Maler der Sportswelt, die Frith und Gros, so vollendet veranschaulichen können. Wir fühlen, daß die Militärs, die Prinzen und Kavaliere, die Krüger porträtierte, Blut von seinem Blut sind. Er hat mit den Tieren gelebt und sie beobachtet wie ein echter Reitersmann. Doch nicht der wilde Ritt, die exotische Jagd des Delacroix wird sein Thema, alles verläuft bei ihm im Herrenreitertum, paradegemäß. Aber diese Kunst aus der Blütezeit des monarchischen Preußentums verliert allen Drill, alle straffgeschulte Einheitlichkeit, sobald wir ihr gründlich nähertreten. Als welcher bewunderungswerte Charakterspiegler tritt uns Krüger entgegen, sobald wir das Einzelwesen aus seinen Massen genauer betrachten. Nur ein geistreicher Menschenkenner hat das Berlinertum aller Klassen, vor allem das der intellektuellen und künstlerischen Auslese, derart wiederzugeben vermocht. Wie auch der Glanz preußischen Ruhmes verdunkelt werde, in den Parade-Bildern Krügers strahlt er mit unsterblicher Leuchtkraft. Dieses Porträtisten-Talent haben sich die Zeitgenossen reichlich zunutze gemacht, und die Bildnisgalerie von seiner Hand erschließt eine Reihe männlicher und weiblicher Typen, auf die wir stolz sein können. Alles Bürger einer Zeit, die, trotz ihres Militarismus, Bildung des inneren und äußeren Menschen hochhielt, der keinerlei Hunnen- oder Barbarenwesen nachzuweisen ist. Und mit welcher Sorgfalt, mit welchem handwerklichen Könnentum ist alles ausgeführt. Nie hätte der Impressionismus eine solche Chronik der Biedermeierzeit leisten können. Wir sind der grundgediegenen zeichnerischen Schulung, dem eingehenden Berichterstatter dankbar, wenn ein so echtes Abbild von einer Spanne vaterländischer Vergangenheit geschaffen wurde. Wie selbst die Sezessionsbewegung, die der Skizzenhaftigkeit, dem Temperament vor allem huldigte, diese Kunst einschätzte, bewies sie durch eine Krüger-Galerie inmitten einer ihrer eigenen Ausstellungen. Ein erstaunlich reiches Lebenswerk an Sportbildern und Porträts hat der Meister hinterlassen, aber die Summe seines Könnens zog er in mehreren Paradedar-

stellungen. Sie müssen wir studieren, um seine Fähigkeit, ein Stadtbild voll interessanter Bauten, die bis in jedes Architekturglied auf das Treueste wiedergegeben sind, und Menschenmassen, die die Einzelpersönlichkeit in glänzender Charakteristik spiegeln, zu bewundern. Der historische Wert dieser Dokumente liegt zugleich in ihrer Veranschaulichung des innigen Verhältnisses zwischen Rußland und Preußen. Handelte es sich doch sowohl in der „Parade von 1829", die für Petersburg bestimmt war, als in ihrer zweiten Fassung, der „Parade von 1839", die für Berlin gemalt wurde, wie in der „Potsdamer Parade 1849" für den Zaren um militärische Prunkschauspiele. Sie sollten den Freundschaftsbund zwischen Friedrich Wilhelm III. und seinem Schwiegersohn Nikolaus von Rußland feiern. Mit Menzelschem Riesenfleiß sind die Vorstudien für alle diese Arbeiten gemacht worden. Wir können noch Einblick tun in die zahllosen Blätter voll physiognomischer Skizzen, voller Bewegungsmotive und Uniformstücke. Diese begnadeten Künstlerhände vermochten ebenso den denkwürdigen Augenblick der „Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV." vor dem Königlichen Schloß 1840 festzuhalten. Hier ist ein ganzes Volk in all seinen Ständen zur Masse verschmolzen. Ein gewaltiges Unisono jubelt dem Gottesgnadentum entgegen, und doch scheint des Malers Puls am hörbarsten an der Tribüne, die die Geistesträger, die Humboldt, Cornelius, Tieck, Rauch und Grimm, mit aller Klarheit aus dem Gewimmel hebt. Gewisse malerische Feinheiten, die bei solchen Repräsentationswerken entbehrt werden, bietet Krüger oft in der fast endlosen Reihe seiner Menschenbildnisse. Wie vornehm kann seine Tonhaltung sein, und wie lebendig erfaßt er das innerste Wesen. Er hat vielfach ein kleineres Format gewählt, und in diesen Arbeiten steht er auf gleicher Höhe mit den besten Pariser Kollegen. Als vorbildlicher Zeichner war er geboren, und das Beste seiner Kunst wurzelt in diesem Boden. Zum Maler von hohem Geschmack ist er langsam herangereift und dankte einer Pariser Reise noch besondere Anregungen.

Franz Krüger ist 1797 im anhaltischen Dorf Badegast als Sohn eines Amtmanns zur Welt gekommen. Das Leben auf Feldern und in Ställen lenkte ihn in seine Bahn des Tiermalers. Schon im Dessauer Gymnasium stand die Künstlerbestimmung fest, und nicht nur zufällig fand er als Student der Berliner Kunstakademie den Weg in die Königlichen Marställe. Hier konnte er Pferde und Hunde nach Herzenslust zeichnen. Aber ebenso offenkundig wurde schnell sein Porträtistentalent. Nie hat es dem frischen, geistreichen Manne an Aufträgen gefehlt. Am preußischen Hof wie in Petersburg, in der besten Berliner Gesellschaft wurden sein Pinsel und Zeichenstift viel begehrt. In Berlin vermählte er sich mit einer reizenden Opernsängerin, führte ein gastliches Haus und war seinen Schülern ein vortrefflicher Lehrer und warmherziger Freund. 1857 ist er aus dem Leben geschieden.

In der Berliner National-Galerie sind besonders reiche Schätze aus Krügers Nachlaß geborgen. Unser kleines Gemälde der Ausritt der „Gräfin Liegnitz" ist ein sportliches Meisterstück voller Temperament in elegantester Fassung. Die liebenswürdige Amazone galoppiert in Gesellschaft eines begleitenden Paares im Charlottenburger Park. Schneidig hebt sich der rassige Braune, der Hutschleier der Fürstin flattert im Luftzug. Wie fein ist die Atmosphäre aufwirbelnden Staubes, wie vornehm steht das Schwarz des Reitkostüms zu dem bräunlichen Laubwerk. Tiere und Menschen sind mit aller Schärfe beobachtet. Obgleich es sich um ein impressionistisches Augenblicksbild handelt, wird in der Ausführung jeder Kleinigkeit, den Blättern, dem Zaumzeug, dem Erdboden Sorgfalt gewidmet. Der Zeichner und der Maler stehen hier auf gleicher Höhe, und es ist interessant zu vergleichen, mit welchen anderen Mitteln Max Liebermann solchen Vorwurf gestaltet.



Franz Krüger / Die Fürstin von Liegnitz zu Pferde

National-Galerie, Berlin

„Terni"



von Karl Blechen (1798–1840)

National-Galerie, Berlin

Seltsam schlicht und eintönig in ihrer Vortragsart mutet uns die oft von innerem Reichtum überströmende Landschaftsmalerei des deutschen Nordens an. Anders wenn Karl Blechens Bilder plötzlich vor unseren Augen stehen. Nicht ihr romantischer oder realistischer Inhalt überrascht als das Neue. In Caspar David Friedrich, in Schinkel gab es Verwandtes. Hier aber regt sich ein leidenschaftliches Temperament, ein geistreicher Sinn, der Wille, unbedingt andersartig zu gestalten. Wir stehen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, und Bestrebungen der zweiten Hälfte, impressionistische Kühnheiten scheinen vorweggenommen. Während Friedrichs große Poetenseele in der Ausdrucksform mit leisen Mitteln wirkt, wird hier oft schlagkräftig mit Gegensätzlichkeiten gearbeitet. Licht und Schatten, das Helle und das Dunkle stehen nebeneinander. Ein modernes, mehr polyphones Orchester läßt seine Musik erschallen. Weil jedoch die zarte Musik alten Stils viel dazwischen tönt, fesselt diese Kunst besonders. Es wird ein Zwang ausgeübt, uns mit der Persönlichkeit des Malers zu beschäftigen. Mit geschärftem Blick hält er vorerst in seiner Heimat Umschau, dann erwacht der Romantiker. Italiensehnsucht treibt ihn in die Ferne, und schließlich wird nach der Heimkehr kühn ein neues Sehen malerisch verwertet. Blechen ist sein lebelang heiß um die Entwickelung seines Könnens bemüht gewesen. Er hat der Kunst eine kaufmännische Stellung zum Opfer gebracht, hat einen harten Existenzkampf geführt. „Ist denn das rechte Herz, das warme Blut und der Geist in der Kunst eine so unbedeutende Sache, daß dem gar nichts zuteil wird, der davon in seinen Werken mitteilt", heißt es fast verzweiflungsvoll in seinem Brief an den Berliner Verein der Kunstfreunde, der beleidigend niedrige Preise für Blechens Bilder angesetzt hatte. Freunde und Schüler berichten von dem liebenswürdigen, gern auch derben und ausgelassenen Gesellschafter. Aber aus seinen Selbstbildnissen redet ein ernster, fast bitterer Zug. Ein schweres Schicksal scheint über den schlanken Biedermeierkünstler mit dem feinen Kopf seine Schatten vorauszuwerfen. Er hat als Geisteskranker geendet, hatte sich überarbeitet, zu viele Sorgen gehabt. Es ist auch nicht zu leugnen, daß Spuren einer verhängnisvollen Anlage von früh an in seinem Werk bemerkbar werden.

Das Eigentümliche in Blechens Kunst ist ihr Januskopf, die Zweiseitigkeit des Phantasten und des Realisten, des zeichnerischen und malerischen Gestalters. Er ist ganz jung, als er bereits den Totenschädel auf Grasbüscheln zeichnet. Aus Arbeiten des Jünglings folgert ein bekannter Kritiker, daß ihm das schauerlich Düstere besondere Freude zu bereiten scheint. Da malt er den „Blick auf die Ruine", von deren moosumsponnenem Gemäuer das Kreuz grüßt. Wir blicken durch ein Felsentor in diese Welt der Vergessenheit, und alles schimmert in grüner Feuchte. Wieder tut sich auf einem anderen Gemälde, die „Ruine", ein Torbogen auf, und der Blick wird auf einen Burgbau im bergigen Flußtal gelenkt. Hier ringt ein Ritter auf den Steinblöcken mit einer Jungfrau, und aus der Schlucht sträuben Eulen ihr Gefieder und ringelt sich die Schlange. Die „Gebirgslandschaft im Winter" bannt wie eine gewaltige Vision, die um so reicher wird, je tiefer wir schauen. Im ernsten Farbenakkord klingen nur Braun, Grau und Weiß zusammen. Von links und rechts senken sich die Stein-

wände. Sie heben im fernen Grund eine Kirche empor, leuchten schneebehangen im Vordergrund auf. Und in das massige, nebelversponnene Geschiebe greift ein kahler Riesenbaum mit verlangenden Ästen wie ein Urweltgebilde, während neben ihm eine Madonnengestalt auf ihrem Postament das Heilandkind hochhält. „Mönche im Wald" wandeln auf einem Bilde wie Schatten. In der „Felsgrotte" träumt ein einsamer Kuttenträger angesichts des wogenumbrandeten Palastes der Katharina von Arragonien. Die Neigung zu solchem Schaffen fand reichliche Nahrung in der Romantik, in den Tagen als Mondscheinspuk und Mephistostreiche das Publikum entzückten. Blechen war durch Schinkels Empfehlung als Bühnenmaler für das Königstädter Theater verpflichtet worden. Es war die Zeit der Freischütz- und Don-Juan-Begeisterung, und all diese Einflüsse ließen ihre Spuren in seinem Schaffen.

Wie es ihn auch zum Grotesken und in des Phantasus Welt lockte, Blechen hat nie das scharfe Sehen unterlassen können. Schon als Sechzehnjähriger hielt er im Heimatstädtchen einen Angriff preußischer Soldaten auf polnische Offiziere bildlich fest. Ganz präzis gibt das kleine Aquarell die Vorgänge in der vielköpfigen Menge und das reizvolle Architekturbild wieder. Sonst spielt Figürliches nur eine Begleitrolle in seinen Arbeiten, er ist vor allem der Landschafter. Und seinen glücklichen Augen gefiel fast wahllos das Nüchterne wie das Anmutvolle und Großartige. Mit aller Liebe konnte er den Zierlichkeiten der Form nachgehen. Kam er doch aus der Hackert-Schule und wußte das Eichenblatt vom Ahornblatt zu unterscheiden. Ihn reizte das photographisch treue Abbild eines Walzwerks bei Eberswalde wie das des Palmenhauses auf der Pfaueninsel. Ein totes Reh im Unterholz, wie den Blitzeinschlag, der plötzlich geysirartig Mensch und Tier überwältigte, hat er mit aller Echtheit gemalt. Welche malerische Schönheit ergoß sich über alles, seit ihm unter Italiens Himmel der Begriff von Licht und Luft aufgegangen war. Wie er als realistischer Meister Menzel gleichen kann, gesellt er sich als Schilderer der Sonne zu dem genialsten aller Lichtaufspürer, zu Turner. In dem Gutachten der Berliner Akademie für das Ministerium wird Blechens Nachlaß an gezeichneten und gemalten Skizzen neben Leistungen des Claude, Poussin und Ruisdael gestellt. „Ich erinnere mich nicht", schrieb Professor Begas, „jemals Zeichnungen und Ölskizzen gesehen zu haben, wo mit so wenigen Mitteln eine solche Charakteristik der verschiedenen Naturformen, ein solches perspektivisches Gefühl für Terrainverschiebung ausgesprochen wäre, wozu noch die größte Sicherheit in der Angabe von Licht- und Schattenmassen gerechnet werden muß."

Blechen wurde 1798 als Sohn eines Steuerbeamten in Kottbus geboren. Trotz seines Kaufmannsberufes setzte er Studien in der Berliner Akademie dur chund empfing bei einem Besuch in Dresden dauernde Einflüsse durch den Norweger Dahl und Caspar David Friedrich. In Berlin lehrte er an der Akademie, nachdem er in Italien geweilt hatte, und sein früher Tod 1840 war eine Erlösung von schwerer Geisteskrankheit.

Seit dem Aufenthalt in Italien war es Tag in Blechens Kunst geworden. Besser als seine Tagebuchaufzeichnungen sagt die Fülle seiner Skizzen und Bilder, wie er sich aus der Dunkelheit zur Helle entwickelte. Nach der zweiten Einkehr in Rom sah er die bezaubernden Bergstädtchen der umbrischen Ebene, und kam auch nach „Terni". Hier trabten die armen Lasttiere, die Maulesel über den staubigen Boden zur Höhe empor. Als breite schwarze Flecken hoben sie sich von dem sandfarbenen Untergrund. In weiten Zügen streckte sich das Bergland dahin mit seinen Kastellen, Oliven- und Maulbeerbäumen. Mit höchster Feinheit ist das alles hingesetzt und in seinen Tongegensätzlichkeiten expressionistisch empfunden.



Karl Blechen / Terni

National-Galerie, Berlin

„Vorfrühling im Wiener Wald"

von Georg Ferdinand Waldmüller (1793-1865)

National-Galerie, Berlin

Wir hätten nicht nach Paris zu schauen brauchen, um die Sonne in der Malerei zu entdecken. Ein halbes Jahrhundert vor den Pleinairisten kämpfte der Österreicher Waldmüller für das Himmelslicht im Bilde. Er brauchte es, gleichviel ob er Menschen malte, Landschaften oder Szenen aus dem Volksleben. Helligkeit entsprach seiner offenen, warmherzigen Wiener Natur, und im Studium altniederländischer Meister war ihm ihr Reiz für die Kunst aufgegangen. Sie half ihm nicht nur Heiterkeit verbreiten, sondern auch die Fülle der Einzelheiten, die sein scharfes Auge klar erfaßte, im Bilde deutlich machen. Die Aufgabe war nicht leicht, denn sein glückliches Gestaltungstalent erlaubte ihm ins volle Menschenleben hineinzugreifen. Das ganze liebenswerte Landvolk in heimischen Waldbergen hat er im Bilde vorgeführt. So konnten es nicht die knorrigen Bauern Gebhardts, nicht die trotzigen Älpler Defreggers werden. Etwas Weiches liegt über seinen Männern, und in der Schilderung anmutig schüchterner Dirndchen konnte er sich nicht genug tun. Nach dem schönen Typ hat er nicht gestrebt, obgleich er die Modelle vorteilhaft zu stellen suchte und oftmals in Gebärden und Haltung Steigerungen bis in die tänzerische Grazie ausführte. Der Wiener Tanzgeist strömte aus seinem Pinsel wie aus dem der Schwind und Danhauser. Es war auch die Zeit als Schuberts Melodienzauber erklang, als man im Kunstgebiet begann, gegen akademische Starrheit Sturm zu laufen. Bürgerlich-romantisch war die Stimmung der geistigen Oberschicht, und in ihr half Waldmüller als einer der Aufrechten den Geschmack zum Naturalismus umlenken. Vorerst hatte er selbst nur in der Akademie studiert und in den Museen Altmeisterbilder kopiert. Aber die große Offenbarung war durch einen Porträtauftrag über ihn gekommen. „Malen Sie mir meine Mutter ganz wie sie ist" hatte der Hauptmann Stierle-Holzmeister zu ihm gesagt. Und so wurde die alte Dame in ihrer ganzen Schlafrock-Behäbigkeit mit den unter der Haube hervorquellenden, gedrehten Stirnlöckchen und der Warze neben der Nase in Farben nachgeschaffen. Er war auf den Geschmack gekommen, das Wirkliche naturgetreu zu malen, und fortan beharrte er in dieser Ausdrucksweise. Er blieb der Nimmermüde, wenn es galt ein Menschenantlitz, einen Baum, eine Blüte, einen Stoff wiederzugeben. Die Eycks waren nicht sorgsamer in der Einzelheit. Da er die fröhlichen Farben liebte, Erdbeerrot, Vergißmeinnichtblau, Rehbraun, und sie durch das Licht reich abstufte, kann man seiner Malarbeit tief in ihr Wesen schauen, und kostet dabei wahre Genüsse. Er hat Porträts geschaffen, die sich den besten Leistungen der David, Ingres und des Lawrence zur Seite stellen. Sein „Fürst Razumowsky" vereint Holbeins Ausführungsart mit einer wunderbar vertieften Charakteristik. Die jugendliche Tochter „Aloisia" mit ihrem Biedermeierscheitel und Chignon wirkt, trotz einer gewissen Altjüngferlichkeit, wie ein Frühlingsgeschöpf. Wie wundersam hat hier der Pinsel geschaltet, um zarte Füßchen und volle Arme durch das weiße Gazekleid scheinen zu lassen, um ein flatterndes Atlasband am Gürtel, einen rosa Seidencrêpe-Schal genau zu geben. Welche Feinfühligkeit im Nachbilden edler Gartenblüten wußte Waldmüller in dieser Arbeit zu entfalten. Immer hat er, auch in seinen Stilleben, die Blumen mit höchster Sorgfalt behandelt, ist dem feinen Geäder, den zierlichen Formen, dem Glanz

der Blätter mit wahrer Andacht nachgegangen. Ein Vergehen gegen Heiligtümer hätte er die heutige klobige und knallige Art der Blumenmalerei mancher Künstler gefunden. Die Wahl der Volksszenen, die Waldmüller festhielt, kennzeichnet sein Wesen. Zuweilen, wie in der „Pfändung", findet sich eine gewisse rührselige Zuspitzung nach Düsseldorfer Geschmack, aber meist schaut der heitre Österreicher in das Leben. Fast wird er zum Dramatiker, wenn er eine Austeilung der „Klostersuppe" malt. Die Menschenschar wird von ihrer Eßlust wie von einer Windsbraut aus dem Hallengang getrieben. Das Liniengefüge schwingt und gleitet, und eine Kleine im Vordergrund hebt ihren Korb wie eine Arlesierin, die zum Faragoletanz antritt. Jugend macht ihm besondere Freude. In der „Vorbereitung zur Prozession", in der „Johannisandacht", der „Rückkehr von der Kirchweih" ist das schämige und doch übermütige Wesen des frommen Jungösterreich offenbart. Ein leiser Verschönerungswillen wird immer kund, und die Bildhaltung ist von selbstverständlicher Kultiviertheit, denn noch ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Naturalismus nicht zu seiner Unbedingtheit gediehen. Fast selbstverständlich erscheint es, daß ein Künstler von Waldmüllers Veranlagung auch Landschaften malen mußte. Immer spielen sie in seinen Volksbildern, zuweilen im Porträt eine die Wirkung höhende Begleitrolle. Auch der Naturausschnitt an sich lieferte viel reizvolle Gemälde.

Der Künstler war als Gastwirtssohn 1793 in Wien zur Welt gekommen. Er sollte Geistlicher werden, aber überwand alle Hemmungen, um der Malerei zu leben. Ganz als verlorner Sohn auf sich selbst gestellt, malte er vorerst Zuckerwerk an, schuf dann Miniaturen und Firmenschilder. Die frühe Ehe mit einer Sängerin wurde nach sieben, für seine Kunst unfruchtbaren Jahren geschieden und hinterließ ihm einen Sohn und die Tochter Aloisia. Er war bereits als großes Talent anerkannt, als die bildhübsche, intelligente Wienerin Anna Beyer die zweite Gattin wurde. Reisen nach Paris und London bereicherten sein Wissen, und trugen seinen Ruhm in das Ausland. Daß seine lichte und saubere Kunst den Briten besonders zusagte, war nur natürlich. Der englische Hof kaufte einunddreißig Gemälde, die für Philadelphia bestimmt waren, und nach und nach ließ man den Propheten auch im eignen Lande gelten. Als Professor an der Wiener Akademie nahm er den Kampf gegen geistlose Lehrmethoden auf, und suchte mit dem Pinsel wie mit scharfer Feder eine Sezessionsbewegung vor allem Sezessionismus ins Werk zu leiten. Aber der Geist der alten Zeit blieb vorerst sieghaft. Man strafte den aufrechten Fortschrittler durch eine Pensionierung mit halbem Gehalt, und Geldnot zwang ihn zu einer Versteigerung seiner gesamten Bildervorräte, die einer Verschleuderung gleichkam. Werke, die heute Vermögen darstellen, brachten es nur zu Preisen von 10 bis 300 Gulden. Neue Ehrungen und die wiederbewilligte volle Pension konnten ihn nicht mehr lange erfreuen, da sein Tod 1865 eintrat.

Die Landschaften Waldmüllers sind bei realistischer Haltung von zarter Stimmung. Er gestaltet nicht großzügig, voll pathetischer Seele wie Claude Lorrain und Ruisdael, mehr mit dem liebevollen Kleinmeister-Empfinden deutscher Malkollegen seiner Zeit. Der Frühling mit dem knospenden Prickeln im dürren Gezweig und den bunten Wundern im Moos und Gebüsch, mit den bläulichen Nebelduft der Ferne übt besonderen Zauber auf ihn. Unser Bild „Vorfrühling im Wiener Wald" ist auf einer Wandertour 1864 kurz vor des Meisters Ende entstanden. Aufs neue entzückte ihn das Auferstehungsfest in den heimatlichen Waldbergen. Er freute sich der Jugend, die beim Blumensuchen selbst wie ein Blütenstrauß schimmerte, des Windwehens und der fliehenden Schatten am Boden. Zeichnerisch fein und mit malerischer Farbenlust ist das Ganze ausgestaltet, ein Naturausschnitt, wie ihn die Wortkunst seines Landsmannes Adalbert Stifter hervorzuzaubern verstand.



Waldmüller / Vorfrühling im Wiener Wald

National-Galerie, Berlin

„Salomonische Weisheit"



National-Galerie, Berlin.

Impressionismus und Expressionismus haben ihre Todespfeile gegen die seelenberuhigenden, anmutvollen Schöpfungen des Ludwig Knaus gerichtet, doch sind diese wie alles wirklich volkstümlich Gewordene nicht zu vernichten. An ihnen hängt das deutsche Volk, der Kunstgebildete wie der Naive. Sie haben im vorigen Jahrhundert Triumphe bei den anspruchsvollen Parisern gefeiert. Dort wurden die guten Knaus neben die Terborch und Steen gestellt, und wir wollen unserem deutschen Kleinmeister seinen Platz an der Sonne hüten. Wenn er als Maler der feinen altniederländischen Kultur huldigte, vermochte er dieses Ideal nicht zugunsten eines neuen Farbensehens aufzugeben. Und wenn er gern in die stillen Winkel Mitteldeutschlands einkehrte, um beim schlichten Dörfler Stoffe zu finden, konnten ihn keine aufwühlenden Heilslehren des Sozialismus aus seinem Paradies vertreiben. Er hat sich um die Bauern gekümmert, scharf in ihre Lebensgetriebe geblickt, ohne sie als die Ausgebeuteten, Zertretenen zu entdecken. Es war ihm wohl im Frieden ihrer Welt. Ihre Freuden und Schmerzen, ihre kleinen Dramen und holden Idyllen reizten seinen Pinsel, und aus seinen Schöpfungen strömen Rührung, Behagen und die feine Spottlust des wohlwollenden Beobachters. Als Knaus solche Bilder malte, stellten in Nord- und Süddeutschland die Künstler gern ihre Staffeleien unter dem Landvolk auf. Berthold Auerbach hatte durch seine Schwarzwald-Geschichten den Bauern modern gemacht. In der Literatur wie in der Malerei begann er ein gesuchtes Studienobjekt zu werden. Defregger, Vautier, Jordan, Meyerheim wählten sich in den Bergen und an der Küste ihre Modelle. Sie heimsten in ihrer Art Erfolge ein wie die Kollegen, die dem Zug der Zeit entsprechend, große Geschichtsbilder komponierten. Das Genrebild war durch die Düsseldorfer, auch durch die Münchener gepflegt worden, und es spiegelte ebenso ihre zahme Romantik wie ihren schönfärberischen Realismus. Je mehr auch das deutsche Bürgertum an Besitz und Bedeutung zunahm, je höher stieg die Kauflust auf Salonbilder, die besondere Heimgenüsse bereiteten. Für die Wände des gepflegten Wohnraums waren Knaus' Werke ein idealer Schmuck. Hierher paßten sie mehr als für den Museumsraum mit seiner Weihestimmung. Und was Knaus ausführte, wurde durch das Wie seiner Behandlung geadelt. Er war ein sehr feiner Zeichner und ein wählerischer Kolorist, der seine harmonischen Tonigkeiten gern auf den Goldton des reifen Teniers stimmte. Knaus ist auch unbeirrt durch die vielfach sich kreuzenden Richtungen der Malkunst seiner Zeit gegangen. Von dem Ehrgeiz der bedeutenden Monumentalmaler, der Lust am rauschenden Schaugepränge der Historienschilderer, von Böcklins Poetenträumen und Feuerbachs heldischer Noblesse spürte er die Funken nicht in sich. Ganz auf Völkisches und Bürgerliches war er gestellt. In dieser Sphäre hielt er offenen Auges Umschau, und selbst wenn ihm in letzten Lebensjahren fromme oder mythologische Anwandlungen kamen, blieb es alles Genre holdester, immer kultivierter Fassung. Knaus hat in seinen kleinmeisterlichen Schöpfungen eine Fülle scharf charakterisierter Männertypen geboten. Er wußte die behäbigen Herren im tadellosen Biedermeierrock beim Schachspiel mit entzückender Echtheit zu schildern wie den Taschendieb auf dem Jahrmarkt, den Leierkastenmann, den Kolporteur, den Taschen-

spieler. Er hat auch, besonders in seiner Frühzeit, ein paar Damenbildnisse mit liebevollem Eingehen auf feine frauliche Reize und von vornehmer malerischer Haltung geschaffen, aber ein besonderes Könnertum entwickelte er als Darsteller des Kindes. Wenn wir uns auf diese Seite seiner Kunst einstellen, quillt uns ein wahrer Gottessegen des Herzerfreuenden entgegen, denn wie Correggio und Murillo sah er im jugendlichen Modell den Frühling auf Erden. Das Gänseliesl und der Hosenmatz im Dorf waren ihm willkommene Studienobjekte wie die gepflegte Jugend, und noch in seinen späten Jahren, als ihn die Phantasie in elysische Gefilde verlockte, boten ihm bezaubernde Nackedeis für Kinderreigen, Engel und Putten ihren anmutvollen Gliederbau zum Nachschaffen. Gerade die Kinderwelt im Werk des Meisters macht seine Künstlerpersönlichkeit unendlich liebenswert.

Knaus Erdenwallen scheint ein Weg durch gutgeebnete Pfade. Er hat das ihm anvertraute künstlerische Vermögen mit höchster Gewissenhaftigkeit und vollem Kräfteeinsatz verwaltet. Allerdings war es ein den Menschen wohlgefälliges Können, und die großen Erfolge stellten sich schon sehr früh ein. Fast sein Leben hindurch sind sie ihm treu geblieben. Nur in die letzten Jahre griff die impressionistische Bewegung mit unerbittlicher Hand, seinen vollen Lorbeerkranz etwas entblätternd. Der Künstler war eine stille, tiefe Natur, die allem lauten Treiben abhold, im bürgerlichen Familienglück des Daseins angenehmste Form fand. 1829 wurde er in Wiesbaden geboren, und sein rheinländisches Wesen gewann dem Malstudenten auf der Düsseldorfer Akademie wie dem hochbegabten Maljüngling in Paris die Herzen. „Das ganze Talent Deutschlands ist in der Person des Herrn Knaus enthalten", konnte damals schon ein Franzose schreiben. Nach jahrelangen Studien in Paris, auch in Italien, wechselte er in der Heimat den Aufenthalt zwischen Wiesbaden, Berlin und Düsseldorf. Ein Jahrzehnt lang lehrte er auch als Professor an der Berliner Akademie, um schließlich in der Zurückgezogenheit ganz nur seinen künstlerischen Neigungen zu leben. 1910 hat der Tod ihn abberufen.

Der Griff ins volle Menschenleben hat Gemälden wie die „Goldene Hochzeit", dem „Leierkastenmann" ihre allgemeine Beliebtheit gesichert. Weniger realistisch, mehr ein höchst wohlgelungenes Kostümstück ist das berühmte Kinderfest im Gutspark „Wie die Alten sungen". Knaus hat in dem blumigen Hügelgelände der hessischen Schwalm Motive voll packender Lustigkeit wie das „Widerspenstige Modell" festgehalten, aber er hat auch dort den Malerblick für den eigenartigen, tragischen Lebensausschnitt im „Leichenbegängnis" erwiesen. Das reizende Dorf Willinghausen, das Gänseparadies, mit den lustigen Fachwerkhäusern und dem Blau und Rot der Sommeräcker hatte er als den Malgrund seines Herzens entdeckt. Eine ganze Künstlerschar ist seinen Spuren gefolgt, und noch heut werden im Stammgasthaus der Kolonie Erinnerungen an den Meister heilig gehalten. Etwas von dem menschlichen Verstehen des Lessingschen weisen Nathan und zugleich von Gustav Freytags kritischer Schärfe hat an der Ausgestaltung unseres berühmten Genrebildes „Salomonische Weisheit" mitgewirkt. Hier gipfelt alles in schlagender Charakteristik, und während wir den gutmütig schlauen Alten als Lehrer der empfänglichen Jugend belauschen, fühlen wir uns in dieser Sphäre der Verschlagenheit ebenso belustigt wie abgestoßen. Diesem Lehrmeister ist Mammon die Gottheit, und der Altwarenhandel die Kultform, in der er angebetet wird. Knaus stand in den siebziger Jahren, als dieses Werk entstand, auf der Höhe seines Könnens. Auch jetzt noch galt ihm die altniederländische Vortragsform als die vornehmste. Das Helldunkel und die feine Stillebenbehandlung der Rembrandt-Schule schickte er ins Treffen, um sein Genrebild aus dem jüdischen Volksleben wie ein echtes Kabinettstück auszugestalten.



Knaus / Salomonische Weisheit

National-Galerie, Berlin

❖ „Plünderung im 30jährigen Krieg" ❖

von Wilhelm von Diez (1839–1907)

❖ Neue Pinakothek, München ❖

Im künstlerischen Wettbewerb der großen Jahresausstellungen tragen heute noch die Münchener für die beste Malkultur den Siegespreis davon. Seit einem Jahrhundert fast behaupten sie diese Vorrangstellung, und neben Piloty steht Wilhelm von Diez als ihr Begründer. Mit dem scharfen Ausspruch – der Maler muß malen können – hatte der große Kunstmäzen König Ludwig Cornelius wissen lassen, daß der Geschmack am kolorierten Karton endgültig überwunden war. Die mächtigen Geschichtsbilder der Belgier hatten dann ihre Wirkung getan. Statt der Romantik verlangte man Realistisches, vor allem aus dem Stoffkreis der Historie, und für alles mußte das blühende Farbengewand angetan sein. In der Piloty-Schule lernte der junge Diez Vorbilder wie die Venetianer und Rubens bewundern. Der koloristische Sinn ging ihm auf, und seit er allen Schulzwang abgeschüttelt hatte und nach eignem Geschmack Führer zum Olymp auswählen ging, fand er bei Wouwermann und Teniers die Ideale. Mit der Liebe zur reichen Tonigkeit verband Diez eine ganz persönliche Stoffwahl. Reiter, Soldaten, alles ungebundene Volk der Landstraße und des Wirtshaustreibens zogen ihn mächtig an. Er war der abgesagte Feind gesellschaftlicher Steifheit, und die Bohème seiner Neigung mußte sich im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert tummeln. Ihm behagten die Landsknechte und Troßbuben, die Marketenderinnen und Marodeure. Wie ihn „vom ganzen Praß die Quintessenz" entzücken konnte, genoß er auch die Anmut der Rokoko-Herren und -Damen. Diese Welt ließ er in aller Natürlichkeit wiedererstehen, würzte sie mit originellem Einfall und gesunder Komik. Er gestaltete die Einzelfigur, die Gruppe und die Menge mit so glückhafter Leichtigkeit, daß seine Spezialität sich bald durchsetzte. Wie den Defregger-Tiroler oder den Grützner-Mönch ließ sich in der Fülle neuer Bilderscheinungen die Diez-Gestalt schnell feststellen. Aus dieser Kunst liest sich der Maler ab, dem nichts Menschliches fernsteht, der auch feine Regungen spürt, aber keine Erschütterungen, keinen Grimm. Er weiß es sich im zwanglosen Dasein behaglich zu machen, betrachtet seinen Winkel der Wirklichkeit mit scharfem Beobachterblick und mit des Schelmen Schmunzeln. Wenn dieser Maler des Bayernlandes nicht ein so vorzüglicher Zeichner und Kolorist, vor allem kein so auserwählter Lehrer gewesen wäre, über den neuen Bildinhalt, den er spendete, wäre man schnell zur Tagesordnung übergegangen. Aber eine kraftvolle Künstlerpersönlichkeit steht hinter seinem Schaffen, und sicher hat seine Abneigung vor Schulmeisterlichkeit die zahlreichen Schüler besonders gefördert. Er ließ die Löfftz, Piglheim, Friedrich August Kaulbach, Mackensen, Thedy, Firle, Küehl, Breyer, Hengeler, Slevogt und all die anderen Berühmtgewordenen in eigener Form wachsen, war nur ihr guter Kamerad, der vorzügliche Malerei vorzeigte und zu ihr hinzuleiten verstand. Ein erquickendes Kapitel aus fröhlicher Münchener Malerzeit ist das Getriebe der Diez-Schule. Man arbeitete mit großem Eifer, aber man wußte sich auch zu vergnügen. Die Feste, die hier gefeiert wurden, boten schönsten Unterhaltungsstoff. In Meister Diez' Kunst spielten die Kostüme eine wesentliche Rolle, und man vermummte sich auch gern für Landpartien und Aufführungen. „Eines schönen Morgens", heißt es, „zog die Diez-Schule als Ritter, Reisige, Knechte, begleitet von Marketenderin,

Munitions- und Bagagewagen, Kanonen durch die Stadt hinaus in die Isar-Auen, das Isartal aufwärts bis zur Burg Schwaneck, die nach allen Regeln mittelalterlicher Kriegskunst belagert und gestürmt wurde." Ein Abglanz aus des Lehrers Leben scheint auf seine Kunst gefallen, denn auch ihm waren die Falstaffs und Pistols angenehme Gesellschaft.

Der eigenwüchsige Zug geht als roter Faden durch des Künstlers Leben. Er vertritt die echte Bajuvarennatur in der Festigkeit, mit der er unbeirrt die eigene Anlage durchsetzte. 1839 war er in Bayreuth zur Welt gekommen und zeichnete von frühauf was seine Augen irgendwie fesselte, vor allem Tiere und Soldaten. In der Gewerbeschule und im Münchener Polytechnikum setzte sich dies fort. Es gab für den Vater keine andere Wahl, als den Sechzehnjährigen auf die Münchener Kunstakademie zu Piloty zu bringen. Schon waren die Fliegenden Blätter auf sein Zeichentalent aufmerksam geworden. Er konnte mit so feinen Strichen so Bewegliches, Sprühendes leisten, daß bald sein Illustratoren-Geschick und sein karikaturistischer Witz mit Aufträgen in Anspruch genommen wurden. Für den Schulzwang eignete sich dieser Freiluftmensch nicht lange, und obgleich Piloty ihm manchen Wildererstreich anzurechnen hatte, schätzte er doch seine Kunstbegabung so hoch, daß er ihn zu einem Lehramt an der Akademie empfahl. Hier faßte Diez festen Fuß, wurde zum Professor ernannt, und verstand es, seine Klasse zu höchsten Leistungen zu führen. Nach dem Vorbild der alten Deutschen und Niederländer ließ er saftige, leuchtende Farbigkeit in emailleartiger Haltung pflegen. Immer mußte mit Temperament bei aller Sorgfalt gearbeitet werden, der Geist, nicht die Routine sollten die Oberleitung haben. Frische holte sich Diez aus der Natur. In seinen Streiftouren durch Wirtshäuser, Jahrmärkte und Landwege fand er die gewünschten verstaubten und zerzausten Modelle, mit denen er so prachtvoll auf du und du zu verkehren verstand. In seinem Lieblingswinkel im Flußgrün beim Angelsport konnte er seine Bildgedanken aus ferner Vergangenheit aufsteigen lassen. Er brauchte das Weitabliegende wie die Wirklichkeit für sein Schaffen. Kann er uns in seiner prachtvollen Technik wie ein Holbein, ein Maes, ein Ostade anmuten, so läßt sich nicht leugnen, daß große Leichtigkeit und der Wunsch zum Persönlichen ihn auch etwas auf Abwege führten. Vielleicht hat auch der Zug der impressionistischen Zeit an einer Auflockerung seines Farbengewebes mitgearbeitet. Er ist jahrelang skizzenhaft gewesen, suchte die Formen nur in feinen Farben anzudeuten und alles wie in graue Tonhülle zu betten. Solches Verfahren war aber mehr ein Versuch, und während seiner letzten Jahrzehnte kehrte er zu fester Formgebung, plastischer Durcharbeitung und stärkeren Lokalfarben zurück. Er hatte nach Delacroix' Ausspruch das Material rebellisch gemacht, um es mit Weisheit zu beherrschen. Es gibt auch tiefempfundene Landschaften, auch eine wunderholde „Anbetung der Hirten" und eine poetische „Flucht nach Ägypten" von dem Künstler, aber seine Soldateska mit ihren Rossen und Strauchdieben bedeutet sein Bestes.

Über der „Plünderung im Dreißigjährigen Krieg" schwebt der Geist der Niederländer, der Wouwermann und Teniers. Die feine Luft, die klingende und doch gedämpfte Farbigkeit, die Eleganz mit der dieses Stück fürchterlicher Wirklichkeit vorgetragen ist, finden sich ebenso bei den nördlichen Vorbildern. Auch hier ist die Landschaft ein wesentlicher Bestandteil, nur eine gewisse Weichlichkeit der Formgebung ist für Diez charakteristisch. Trotz aller Wildbewegtheit verlieren sich Menschen und Tiere fast in diesem Rahmen. Vorzüglich ist jede Einzelgestalt des verzweifelten Landvolks, der rohen Soldateska, ist das Vieh geschildert. Es ist ein Kapitel deutschen Erlebens wie aus einem Abenteuerer-Roman. Uns Kindern der Weltkriegszeit weckt es die schmerzliche Erkenntnis, daß alles schon einmal dagewesen ist.



Wilh. von Diez / Plünderung im Dreißigjährigen Krieg

Neue Pinakothek München

„Der arme Poet"


von Carl Spitzweg (1808–1885)

National-Galerie, Berlin

Carl Spitzweg hat fast das ganze neunzehnte Jahrhundert mit seinen bedeutsamen Geisteswandlungen durchlebt, aber die Biedermeierzeit hat sein Wesen gestempelt. Daß er ein echtes Münchener Kind war, für den Apothekerberuf ausgebildet wurde und als begüterter Junggeselle starb, verlieh seiner Künstlerphysiognomie die entscheidenden Züge. Immer entläßt er uns mit durchwärmtem Herzen, immer verwirrt und belustigt kauziges Gebaren und immer ist ein Hauch feiner Poesie und leiser Wehmut spürbar. Nur langsam ist dem deutschen Volk die Erkenntnis dieses großen und ganz originellen Talentes aufgegangen. Seine kleinen Bilder, die meist nur umfangreicheren Miniaturen gleichen, fielen eigentlich erst auf durch eine Gesamtschau, die die Berliner National-Galerie veranstaltete. Noch während das Übermenschentum des Corneliusstils, die bühnenmäßigen Geschichtshelden Pilotys Begeisterung weckten, bevor der farbenleuchtende Realismus der Diezschule entzückte, begann Spitzweg in ganz persönlicher Art seine Werke zu gestalten. Er ließ sich vom Wirklichen anregen, aber es erlebte in seiner sinnigen und humorvollen Auffassung eine Umbildung, und sein Pinsel übersetzte alles in geistreicher, schönheitsgehobener Form. Wir haben in der deutschen Kunst keine Parallelerscheinung zu diesem süddeutschen Kleinmeister. In seiner Art wäre nur Adam Elsheimer neben ihn zu stellen. Manches Französische aus dem Rokoko, von Marhilat und Diaz scheint sich in seiner Erinnerung verfangen zu haben, auch das hinsprühende Tüpfeln moderner Spanier, auch Menzels Krausheit, aber das für ihn Typische entstand unter der Nötigung künstlerischer Eingebung. Die Bildgestalten dieses Meisters sind ein kurioses Völkchen, kleinstädtische Sonderlinge, wie wir sie aus der Literatur der Raabe und Keller kennen. Zuweilen gibt es auch ein holdes Frauenwesen und allerliebste Kinder, aber sein Kennzeichen bleiben die schrullenhaften älteren Burschen. Man ist gewöhnt, vor einem Spitzweg nach dem drolligen Einfall zu suchen. Und es ist köstlich, in diesen mit soviel Können und Geschmack ausgeführten Kleinwerken genau zn forschen. Er versteht nicht nur die Menschen mit Humor zu schildern, auch seine Nebendinge, Tiere, Klingelzüge, Bauten, Gasthausschilder, Brunnen, die Lichtführung werden mit Witz behandelt. Dabei ist ein feiner Zeichner und Kolorist stets am Werk, dem die gepflegte Technik, eine gewisse Anmut und Eleganz der Äußerungsform unentbehrlich sind. Er hat uns auch als Dichter manche gute Gabe gespendet, und in einem seiner Sprüche heißt es: „Im Schaffen nur find' Freud' und Glück, – Laß keine Müh' dich reuen! – Und was du schufst, blickst einst zurück, – Soll andere stets erfreun!" Die Gutherzigkeit des Menschen, den sein ganzer Kreis als gerecht und selbstlos einschätzte, leuchtet aus all seinen Neckereien und gelegentlichen Sarkasmen. Offenbar läßt seine Kunst auch tiefe Einblicke in das eigene Wesen tun. Er selbst hat, wie es seinem Münchener Intimus Schwind so reich beschieden war, kein Familienglück genossen, aber in dem reizenden Bilde „Der Storch" weiß er die Sehnsucht der kleinen Dirnchen nach dem Wiegenkind rührend lustig zu schildern. „Der Witwer" mit langem Trauerflor am Zylinderhut hat beim Anblick weiblicher Reize Einsamkeitsweh, und welch tragikomischer Ersatz für die liebende Gefährtin scheinen die vielen Bücher für den alten „Bibliothekar" auf hoher Leiter, oder die stacheligen

Zimmerpflanzen für den „Kaktusfreund". Wie weiß er Berufsmiene im „Sterndeuter" oder im „Porträtmaler" mit Komik aufzufassen. Im Gendarm unter den „Wäscherinnen am Brunnen", im „Heimkehrenden Mönch", der wie ein Lasttier mit Lebensmitteln bepackt ist, wird Standeswürde zum Ziel der Spottlust. Er führt die lachende Träne im Wappen, wenn er den „Urlauber" bei der Rückkehr die Mütze voller Seligkeit vor den geliebten Heimatbergen schwingen läßt, wenn der kahlköpfige „Bettelmusikant" in seiner befrackten Schäbigkeit den Hut für die Pfennigspende hochhält. Immer beschäftigt sich Spitzweg mit den Leuten aus der guten alten Zeit, aber gelegentlich paßt ihm auch eine Tracht aus Landsknecht- oder friderizianischen Tagen. Wir glauben zuweilen die spanische Komödie, das italienische Singspiel habe ihm flinkbeinige, galante Typen geliefert. Mit Vorliebe wählt er hochsteigenden Boden für den Bildaufbau, komponiert gelegentlich in die Rundform, besonders viel in das langseitige Rechteck hinein. Er legt größten Wert auf Ausgestaltung des Milieus, gleichviel ob die Landschaft, die Kleinstadt oder ein Wohnraum der Schauplatz seines Bildgedankens wird. In seinen Naturausschnitten aus Gärten, Tälern und Bergen ist Blatt- und Blütenwerk mit eingehender Liebe, oft in prickelnden Tüpfeln geschildert. Das Zimmer erhält durch charakteristische Ausstattung und feine Beleuchtung Reize niederländischer Art. Aber Besonderes gibt der Maler, wenn er in dem Münchener alten Viertel, im verträumten Kleinstädtchen, beim Barocktor, unter dem Renaissance-Erker, in der Stille der Giebeldächer Bildanregungen schöpfte. Dann weiß er die Architektur fein und echt wie Van der Heyde zu malen, und oft muß das Mondlicht wunderliches Menschentreiben mit seinem Stimmungszauber umkleiden. Bürgerlich und romantisch zeigt sich Spitzweg grade in diesen Gegensätzlichkeiten.

1808 wurde der Meister als Sohn eines Material- und Spezereiwarenhändlers in München geboren. Der älteste Bruder sollte Arzt, er selbst Apotheker, der Jüngste Inhaber der väterlichen Firma werden. Es war des Vaters Streben, die drei Söhne durch nahe Geschäftsbeziehungen fest miteinander zu verbinden. Karl hat seinen Studienweg bis zum fertigen Apotheker pflichtschuldigst durchlaufen, hat als Lehrling und Gehilfe manchen Sonderling für seine Bildmodelle kennen gelernt. Eine schwere Krankheit half ihm zum Malberuf, und vorerst fanden Zeichnungen für die Fliegenden Blätter und Münchener Bilderbogen vielen Anklang. Studien in England und Frankreich, wie fleißiges Kopieren alter Holländer gaben ihm als Maler die entscheidende Richtung. Er konnte sich in aller Muße seiner Kunst widmen und arbeitete bis zu seinem Tode 1885 mit wissenschaftlicher Gründlichkeit an ihrer Vervollkommnung.

Als unser Gemälde „Der arme Poet" entstand, hatte Spitzweg kaum seine Malerlaufbahn begonnen. Der Hang zum Spaßigen, dem doch ein tiefer Ernst zu Grunde liegt, trat schon in dieser frühen Bildgestalt zutage. Wie der junge Menzel in Künstlers Erdenwallen wünschte auch Spitzweg zu zeigen, daß die Kunst den armen Erdgeborenen wie der Zaubermantel des Faust über alle Plackereien des irdischen Daseins emporzuheben vermag. Sein alter Poet scheint allerdings weniger vom holden Wahnsinn der Dichter als von der Pedanterie der Beckmesser erfüllt. Er friert und liegt daher bei hellem Tag im Bett. Er hat kein ganzes Dach über dem Haupt, Foliantenfülle um sich und muß sich mit dem Regenschirm schützen. Aber er dichtet unentwegt, das heißt, er zählt die Silben an den Fingern ab. Gleich dem Hans Sachs im Kaulbachschen Wandgemälde betreibt er Poesie. Dem tragikomischen Inhalt entspricht das aparte Kolorit mit seinen grauen, weißen, bräunlichen und schwarzen Tönen, aus denen nur wenig Warmes hervorleuchtet. Und welch feines Lichtfluidum verklärt dieses Dachstuben-Idyll.



Spitzweg / Der arme Poet

National-Galerie, Berlin

„Die Hochzeitsreise"

von Moritz von Schwind (1804–1871)

Schack-Galerie, München.

Alle Wandlungen des deutschen Kunstgeschmacks seit unseren Klassikertagen haben die Sympathien für Schwind nicht eingeschränkt. Er wird stets einen Faktor bedeuten, weil er in direkter Linie von der Dürerzeit herkommt. Nicht in dem Sinne des tiefgründigen Grüblertums, der Krausheit und des fanatischen Verismus setzt er jenes Großmeisters Wesen fort, aber in Gemütsinnigkeit und romantisch-phantastischem Hang. Er ging an allem Franzosentum und Akademismus vorüber, er knüpfte auch nicht aus Schulabsichten an das sechzehnte Jahrhundert an, sondern er schuf als der ganz natürliche Mensch, als der kernfeste Deutsche, der spezifisch Süddeutsche. Die große Liebe seines Lebens war die Musik und die romantische deutsche Märchen- und Sagenwelt. Aus den Opern der Mozart und Haydn, den Liedern Schuberts, aus Tieck, Rübezahl, der schönen Melusine, den sieben Raben quollen ihm die Bildstoffe, und zuweilen gab ihm das Leben selbst seine Anregungen für künstlerische Vorwürfe. Leicht vermochte er seine Gestaltenwelt in Formen zu bringen. Er sann nicht als scharfer Charakteristiker nach, die graziösen, biegsamen, liebenswürdigen, eleganten, drolligen Wesen waren in ganzen Vorräten in seinem Künstlergedächtnis aufgezeichnet. Sie hüpften und glitten aus seiner Feder und seinem Pinsel in das Leben hinein, und es schien, als wurden sie von den holden Rhythmen seiner Lieblingskomponisten bewegt. In diesem gleitenden, leichtfüßigen Zug unterscheidet er sich greifbar von den Dürer und Altdorfer, er ist ganz der Sohn der Mozart-Ära und der schönen Kaiserstadt Wien. Fassen wir jedoch die Natur ins Auge, die Schwind so vielfach in seine Kompositionen einbezieht, dann wird die Tradition klar, an die er anknüpfte. In seinen knorrigen Baumstämmen, dem schwellenden Boden, dem Wurzelwerk, der Blumenfülle stehen uns die Stiche und Holzschnitte Dürers vor Augen. Er pflanzt auch eine eigene mittelalterliche Architektur in seine Hügelgelände, läßt phantastische Burgen mit Türmchen und Zinnen, mit köstlichen Portalen, merkwürdigen Erkern und Giebeln aufragen, und er schildert meisterlich die süddeutsche Kleinstadt mit ihren Barockhäusern, ihren wundervollen Brünnlein, ihren kunstvollen Wetterhähnen und Wirtshausschildern. Das hat Spitzweg von ihm übernommen, nur hat er es mit spießbürgerlichem Zeitgenossentum, nicht mit dem ritterlichen und holden Märchenwesen Schwinds bevölkert. Ewige Poesie und quellfrisches Daseinsgefühl atmet aus Schwinds Gestaltenwelt, und sein höherer künstlerischer Ehrgeiz, seine Mission spricht sich in dem Geist des Friedens, der Frauenverehrung, in dem Familienglück aus, als dessen Apostel er erscheint.

In seiner Eigenart bewies Schwind auch erstaunliche Abwechslungsfähigkeit. Als Goethe seine Titelvignetten zu Tausend und Eine Nacht studiert hatte, schrieb er darüber: „Wie mannigfaltig bunt die Tausend und Eine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft, aber klar, barock im Sinn; phantastisch ohne Karikaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen. Sie haben aus einer einfachen Volkssage ein wunderbares Werk

zu schaffen gewußt, das für die deutsche Nation für immer ein wahrer Schatz bleiben wird. Bei Wahrheit, Natur und Leben atmet alles Anmut und Seele, und was ich am höchsten dabei schätze – es ist alles mit wahrem Stil durchgeführt. Das zeigt sich auch bis ins geringste dieser Arbeit, in jeder Haarlocke, in jeder Falte der Gewandung."

Schwind wurde 1804 als der Sohn eines Legationsrats in Wien geboren. In seinem Elternhause verkehrten die besten Dichter und Musiker, hier war Schubert der vergötterte Freund. Das Geld war bei aller geistigen Verwöhntheit sehr knapp, und früh mußte der Jüngling versuchen aus seinem ausgesprochenen Zeichentalent Münze zu schlagen. Aus dem Gymnasium kam er nach München und wurde des Cornelius hingebender Schüler. So wenig er sein Lebelang die „philosophischen Doktordissertationen" in der Malerei ertragen konnte, weil die Natürlichkeit sein Ideal war, so unentwegt hat er die Verehrung für Cornelius hochgehalten. Schwind vertrat ein bürgerliches Künstlertum und eignete sich in seiner Gradheit nicht für das Hofmalerwesen. Es wird erzählt, daß er durch seinen Widerspruch König Ludwig erzürnte, der den Volker der Nibelungenfresken nicht mit der Fiedel, sondern der Lyra zu sehen wünschte. Aber Schwind beharrte auf seiner Auffassung, und er sprach seine ehrlichen Ansichten über gefeierte Kollegen mit unumwundener Gradheit aus. Trotzdem beugten sich die hohen Auftraggeber seinem Talent. Für die Münchener Residenz, für Schloß Hohenschwangau, für die Akademie in Karlsruhe, für das Frankfurter Städel-Museum, für die Wartburg und die Oper in Wien hat er bedeutende Aufträge als Freskenmaler ausgeführt. 1847 erwählte man ihn zum Direktor der Münchener Akademie, und sein Gemälde „Ritter Curts Brautfahrt" wie seine Sängerkrieg-Wandbilder verschafften ihm die mäzenatische Gunst des Grafen Schack. Die Bilder, die dieser Bewunderer nach und nach für seine Galerie in seinen Besitz gebracht hatte, geben eine lückenlose Charakteristik der Kunst unseres Meisters. Es war Schwinds Wunsch noch die Grillparzerschen Dramen zu illustrieren und sie dem Dichter als Spende zum achtzigsten Geburtstag zu widmen, aber 1871 nahm ihm der Tod den Pinsel aus der Hand.

Unser Gemälde „Die Hochzeitsreise" schildert eine Episode aus des Künstlers jungem Eheglück und gibt zugleich ein meisterliches Kulturbild aus der Zeit der Postkutsche und der biedermeierischen Behaglichkeit. Die Figuren sind Porträts, und je sorgfältiger wir dieses feine Werk betrachten, jemehr entzückt es durch liebevolles Naturstudium und durch einen eigenen Hauch deutscher Gemütsinnigkeit. Bis in die Ornamentformen des zierlichen Brunnengitters, bis in das Geschirr der Pferde ist zeichnerische Treue an der Arbeit gewesen. Schwind war bei weitem größer als Zeichner als in seinem Malertum und nur zuweilen ist ihm, wie hier, auch eine feine Leistung des Kolorismus gelungen. Er selbst hat sein Kolorit als „das harmonische Nebeneinanderstellen der Farben innerhalb der akzentuierten Konture" bezeichnet. Die Komposition und der graziös bewegte Umriß sind seine Hauptvorzüge, seine oft harten Lokalfarben wissen noch wenig von heutiger fein differenzierender Tonmalerei. Feder, Bleistift, Radierung und Aquarell waren seine eigentlichen Ausdrucksmittel, und mit ihnen vollbrachte er klassische Leistungen.

Die Treue, die das deutsche Volk Moritz von Schwind bewahrt, entstammt dem Ewigkeitswert seines Schaffens. In einer Festschrift zum hundertsten Geburtstag des Meisters hat Moritz Necker ihm die treffendste Charakteristik geschrieben. In ihr hieß es: „Alles was Schwind geworden ist, verdankte er keiner besonderen Gunst der Umstände, sondern der Treue, mit der er zu seinem Genius hielt, der ihn wie eine elementare Naturmacht geleitete."



Moritz von Schwind / Die Hochzeitsreise

Schack-Galerie, München

„Brautzug im Frühling“ 

von Ludwig Richter (1803–1884)

Gemälde-Galerie, Dresden

Wir alle lieben Ludwig Richter als den Inbegriff eines echt deutschen Künstlers. Er hat sich während seiner jungen Ehezeit, als Krankheit und ein dürftiges Lehrergehalt ihm „sieben magere Jahre Pharaos“ bereiteten, für zweiundzwanzig Taler Dürers Marienleben gekauft. Dies gerade empfand er als Anregung für künstlerisches Schaffen, denn der Sinn für das häusliche Glück des Kleinbürgertums und für tiefe Frömmigkeit wurzelten fest in seiner Seele. Fast schien es vorerst, als wollte die Zeit zu einer Entwickelung auf das Pathetische, Fremdländische leiten. Er mußte in der Gipsklasse der Dresdener Akademie nach der Antike zeichnen, und er kam nach Rom in den Bannkreis derer um Cornelius. Wollte er Landschaften malen, so durften es nur historische sein. Der geistreiche Idealist, der alte Koch wurde sein Berater. Er korrigierte seine Arbeiten auf großen Stil und gehobene Stimmung, aber Richter empfand das Anmutige, liebenswürdig Romantische als das Schönste. Schnorr von Carolsfeld, der behauptet hatte, daß ihm unter den Malgenossen nie ein angenehmerer Mensch vorgekommen sei als sein junger sächsischer Landsmann, war mit seiner idyllisch angehauchten Ritterpoesie recht eigentlich nach Richters Geschmack. Daß er als Landschafter nur italienische Motive behandeln dürfe, schien ihm selbstverständlich. So entstanden in südlicher Sonne sein „Rocca di Mezzo“, der „Blick auf den Meerbusen von Salerno“, die heut noch im Leipziger Museum bei aller Landläufigkeit gewisse Vorzüge entdecken lassen. Und die Verzauberung hielt noch einige Jahre nach der Rückkehr an, denn in Meißen wurden nur Blätter aus italienischen Studienmappen zu Bildern verarbeitet. Die lauschigen Waldwege, der Gewittersturm, der Erntezug, die er malte, konnten nur der Umgebung Roms entnommen sein. Aber ganz plötzlich erlebte Richter im schönen Elbtal eine ungeahnte Erleuchtung. Die Reize der deutschen Heimat gingen ihm auf. Und statt der Sehnsucht nach dem Süden erwachte des Schaffenden Begeisterung für das Vaterland. Hier oder nirgends ist mein Amerika, hieß es auch für diesen Wahrheitssucher. Deutsches Volk und deutsche Berge und Täler wurden fortan der Inhalt seiner Kunst. Das Gemälde „Überfahrt am Schreckenstein“ leitete die neue Richtung ein, und trotz seiner für uns so überlebten Technik überströmt es den eingehenden Beschauer mit einer Fülle tiefpoetischen Empfindens. Da ragt die einsame Burgruine auf ihrem Uferfelsen, die Mondsichel streut ihr Silber über die stillen Berge und den Fluß. Leise plätschert das Ruder des alten Fährmanns, der ein paar junge Menschen und den greisen Harfner übersetzt. Jede dieser Seelen schwingt im Einklang mit der Abendweihe der Schöpfung, aber alle Inbrunst des Naturgenießens verkörpert sich in der stehenden Jünglingsgestalt, die wie ein weltvergessender Beter zu dem entschwindenden Schreckenstein aufblickt. Die Schwingen des Genius der Romantik rauschen hörbar, und Lieder von Schubert, Gedichte von Eichendorff ziehen uns durch den Sinn. Und was Richters Hand auch jemals gestaltete, der gleiche Stimmungszauber wirkt. So gewissenhaft er auf jede Einzelheit eingeht, er ist niemals der bloße Berichterstatter. Ob er weint oder lacht, kindhaft, fromm oder kritisch dreinblickt, das Wort aus seiner Grabrede – seine Kunst war eine Art Gottesdienst – bestätigt sich immer. Wenn wir

Richter als Kinder liebten, weil keiner wie er unsere deutschen Märchen, Volkslieder und Balladen verbildlichte, er erneuert seine Wirkung mit gleicher Unmittelbarkeit, wenn wir ihn als reife Menschen wieder aufsuchen. In der Kraft des reinen Herzens hat er den Talisman für künstlerische Leistungen gesehen, und dieser Seelenschatz wird im kleinsten seiner Werke deutlich. Erquickend wie als Maler und Zeichner ist Richter, wenn er uns als Schriftsteller in seinen „Lebenserinnerungen und Briefen" entgegentritt. Auch sie sollten ein deutsches Hausbuch sein, denn diese liebenswerte Persönlichkeit bleibt stets aus einem Guß. Hier gerade rauschen auch die Quellen für sein künstlerisches Schaffen. Wenn wir ihn den kleinen Laden und den Blumengarten der Großeltern, der fleißigen Müllersleute, schildern hören, kennen wir in den Kleinstadtmenschen seiner Bilder und ihrer Umwelt die Eindrücke der Jugend wieder. Er hat sie alle einmal beobachtet, die Metzger beim Wurstmachen, die spitznasige Händlerin, den Küster, den Nachtwächter, den Herrn Pastor, die Alte am Spinnrocken, die treuherzigen Kinder. Etwas Rundliches, Gutmütiges haben sie alle an sich, viel behagliche Spießbürgerlichkeit, die in der Unrast unseres Lebens so wohltut. In Gesellschaft der Menschen sind für Richter Tiere selbstverständlich, und auch seine Hauskatze, der Spitz, das Eichhörnchen und die Spatzen sind gutgeartete, zutunliche Wesen.

Ludwig Richter ist 1803 als Sohn eines begabten Künstlers in Dresden zur Welt gekommen. Schwere Kriegsjahre warfen ihre Schatten in seine Kindheit, aber er lebte Kunststudien beim Vater und in der Akademie. Dank seines Zeichentalentes wurde er Reisebegleiter des russischen Fürsten Narischkin und sah mit ihm das südliche Frankreich. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien wirkte er als Zeichenlehrer in Meißen, dann an der Dresdener Akademie. Er hatte jung gefreit, und sein Gustchen, „das treueste Glück" seines Lebens, ging von ihm, als sein Name in den fünfziger Jahren mit wirklich volkstümlichem Glanz zu leuchten begann. Ein paar Kinder waren ihm geblieben, sie halfen das traute Künstlerheim in Loschwitz ausgestalten, und 1884 schloß der nimmermüde Greis hier die Augen.

Richter stand in der Mitte der vierziger Jahre, als der Maler in ihm gegen den Illustrator und Zeichner für den Holzschnitt zurücktrat. Nichts hat seine Kunst so zum Allgemeingut gemacht als die Tausende von graphischen Blättern, die Goldsmiths Landprediger von Wakefield, deutsche Märchen und Sagen und ganze Bilderfolgen aus dem Familienleben in der beglückenden Spiegelung seiner heitren und innigen Auffassung zeigten. Er schuf eine Gesundung der gesamten deutschen Holzschnitt-Technik, indem er große Luft- und Schattenmassen wirken ließ und vor allem materialgerecht arbeitete. Man rühmte mit Recht, daß etwas wie Sonnenschein aus diesen Schöpfungen leuchtete.

„Der Brautzug im Frühling" (1845–47), das letzte große Ölgemälde des Künstlers in der Dresdener Galerie, läßt uns fast schmerzlich sein Verlassen der großen Kunst empfinden. Dieses Bild bezauberte die Besucher der großen Pariser Weltausstellung, es erhielt in der deutschen historischen Ausstellung in München die große Goldene Medaille. Maienwonne strömt es aus in seinen Jugendgestalten, in dem herrlichen deutschen Wald und Talgelände. Das zarte Laubgrün, die knospenden Blütenbüsche, die flatternden Tauben, das jauchzende Hirtenbüblein scheinen ein Unisono des Glückverkündens für die Neuvermählten anzustimmen. Alles hat ein liebeerfüllter Realismus ausgestaltet. Aber das Märchenkostüm der Minnezeit ist gewählt, denn tief in der Seele des Volksschilderers blühte die blaue Blume der Romantik. Sie soll ihm für dieses Bild auch aus Wagners Tannhäuser, der damals gerade die Welt eroberte, berauschenden Duft entsendet haben.

L. Richter / Brautzug im Frühling

Gemälde-Galerie, Dresden

„Der Eremit"

von Arnold Böcklin (1827-1901)

National-Galerie, Berlin.

Man erkennt das Auftreten eines Genies daran, hat Swift gesagt, daß alle Dummköpfe in Empörung geraten. Als die ersten Böcklin-Ausstellungen veranstaltet wurden, hatten die von diesen neuen Offenbarungen Tiefstergriffenen auch wütenden Spott der Verständnislosigkeit zu bestehen. Heut ist Arnold Böcklin ein Haushaltwort in deutscher Bildung. Wir sprechen es wie Goethe und Beethoven, wissen, daß wir damit die Potenz eines Kunstgebiets bezeichnen. Böcklin und Menzel sind die großen Gegensätze der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts – der Romantiker und der Realist, der Gestalter der Poetenphantasien und der Bezwinger der Wirklichkeitsstoffe. Jeder der Idealist in dem Sinne, daß ihm die äußerste Vervollkommnung der Werkausgestaltung ein Hochziel seines Strebens war. Deutsch sind sie beide im Kern, beide ganz auf sich gestellt, keines Größeren Schulfolger.

Böcklin ist deutsch, weil der romantische Hang ihn so stark beherrscht. Was er gemalt hat, ist einer dichterischen Nötigung entsprungen. Eindrücke aus der antiken Poesie, aus der Mythologie, der Märchenwelt, der Religionsgeschichte gestalteten sich in ihm zu Bildstoffen. Naturanschauungen aus der Schweizer Heimat und seiner echten Seelenheimat Italien lieferten ihm die Umwelt für seine Phantasien. Er ist deutsch wegen seiner Italienverzücktheit, deutsch in seiner Gründlichkeit und Kernhaftigkeit wie in der Mischung von Tiefsinn und Humor. So völlig er unter den Pinien und rosenumkletterten Resten antiker Bauherrlichkeit auf italischem Boden heimisch erscheint, so wenig ist er der Raffael- oder Michelangelo-Nachbeter. Er stellt eine eigene Künstlerpersönlichkeit dar, hat absolut nur sich selbst in seiner Kunst aussprechen müssen. Seine Gestaltenwelt ist nicht von der unsäglichen Schönheit und Gliederharmonie der römischen und venezianischen Klassiker, sie vertritt durchaus germanische Wucht, nimmt in seiner letzten Schaffensperiode selbst Massigkeit und Eckigkeit an. Aber das Wesentliche bleibt der einheitliche Geisteszug, die großartige Unberührtheit von wechselnden Tagesmoden, das souveräne Ichgefühl des Schöpfergenies von Gottes Gnaden. Hinter dem Böcklin-Werk steht die Künstlerpersönlichkeit an der nichts zu rütteln war, der Träumer, der Gelehrte nach eigner Façon, in jeder Äußerung der absolut wahrhafte, liebenswerte, große Mensch.

Heute sucht man des Meisters Größe durch Hinweis auf Schwächen zu verkleinern. Man tadelt Härten des Kolorismus, Plumpheit der Formen, Dunkelheiten seiner Symbolik. Das ganze Register moderner impressionistischer Satzungen wird gegen ihn ins Treffen geführt, aber nur ganz wenige aus der Fülle seiner vollendeten Schöpfungen brauchen gezeigt werden, um jeden Zweifelnden wieder in vollen Flammen der Begeisterung stehen zu lassen. „Vom ganzen Achilles sehen sie nur die Ferse" gesteht er sich beschämt angesichts des Prometheus, der Villa am Meer, des klagenden Hirten, der vielen Pan- und Nymphenbilder, der Toteninsel, der Feueranbeter, der Meeresidylle, des Schweigens im Walde oder irgend einer der vielen bezaubernden Landschaftsausschnitte aus südlichem Naturüberschwang.

Böcklin war vorerst ein romantischer Landschafter. Er malte die Burgruinen in geheimnisvoll greller Beleuchtung der Sturmnacht, den Wassersturz in fichtenumstandener Felsschlucht, die Campagna mit ihren Ölbaum- und Ahorngruppen, ihren Gräserbüscheln um stille Steinbrunnen. Er malte das Blattwerk, die Stämme mit Dürerscher Treue, aber ein pathetischer Hauch wehte, und bald bevölkern die echten Böcklin Wesen, Pan, der Centaur, Diana, die Nymphe, rosenumkränzte Zecher wie aus Theokrits Tagen seine Idyllen. Der Freund, Paul Heyse, schrieb: „Von der späteren kühnen Phantastik, die ihm seinen Weltruhm eintrug, und der überströmenden Farbenfreudigkeit war noch nichts in seinen Landschaften zu spüren, auch von einer menschlichen Staffage noch keine Rede, dagegen in minder gewaltigem Stil schon das ganze intime Naturgefühl." Mehr und mehr wuchs des Künstlers Interesse am Figürlichen. Die Landschaft begann die Begleitmusik zu bilden, und sein rührender junger Hirt, die holden Kinderputten, die Flora, die Venus, musizierende Menschen, auch eine Magdalena, ein Christus füllten als bedeutungsvolle Sendboten aus des Malers Innenwelt den Bildraum. In manchem Werk seiner letzten Phasen steigerte sich alles ins Monumentale. Die Felsengipfel des Prometheus ragen, Judith, die Tochter des Herodias, römische Kriegshorden, die apokalyptischen Reiter verlangten nach Sichtbarmachung.

Böcklin hat auch zwei bedeutungsvolle Selbstporträts hinterlassen. Auf dem einen von 1872 scheint er bei der Arbeit nachzusinnen, denn ein unheimlich grotesker Begleiter, der Tod, geigt ihm eine seltsame Musik. Auf dem anderen von 1885 hebt er uns das Weinglas entgegen – es lebe das Leben! – Aber seine Augen funkeln nicht in lachendem Übermut wie die der Hals'schen Zecher. Er ist der Philosoph auch im Frohsinn. Seine Kunst enthält wie alle wahrhaft große Kunst die Gegensätzlichkeiten, aber ihr Grundzug ist die herzergreifende Schwermut.

Böcklin wurde 1827 als Sohn eines Kaufmanns in Basel geboren und erreichte nach guter Schulbildung nur schwer die Erlaubnis Maler zu werden. Vieles hat ihm Schirmer in Düsseldorf mitgegeben, vieles die Antwerpener Akademie, Coutüre in Paris und Rubens in Brüssel. In Rom begründete er sein Lebensglück durch die Ehe mit der bildschönen tüchtigen Angelina Pascucci. Von vierzehn Kindern blieben sechs erhalten, und gegen einen Freund in Zürich äußerte der Künstler: „Das ist die Tragik meines Lebens; ohne Modell schaffen ist für mich fast unmöglich. Allein das Modell im Atelier würde den Bruch mit meiner Frau bedeuten. Ihr danke ich soviel, daß ich ihr die kleine Schwäche der Römerin nachsehen muß. Darum ertrage ich jeden Tadel, wenn geschrieben wird: das Bild Böcklins schreit nach Modellen." In München, wo Graf Schack sein Retter wurde, in Hannover, Weimar, Basel, Zürich hat er längeren Aufenthalt genommen, aber 1894 konnte er sein Heim in Fiesole bei Florenz gründen und starb hier 1901.

„Der Eremit" ist eines der entzückendsten Genrebilder des Meisters. Böcklin hat eben ganz eigene Genres geschaffen, keine landläufigen Niedlichkeiten, sondern Fragmente einer großen Poeten-Konfession. Hier geigt nicht nur ein alter Einsiedler vor seinem Madonnen-Altärchen, sondern es offenbart sich eine überwältigende Glaubensinnigkeit, die selbst die Englein im Himmel ergreift. Dieser Greis braucht den Zauber der Mondnacht, weiße Rosen und die Weihe der geliebten Musik, um seiner Gottheit recht zu dienen. Er weiß nichts von den himmlischen Glorien, die ihn dabei umgeben, er ist ganz demütige Hingabe. Die Engelbübchen, die ihm lauschen, erscheinen echte Paradiesesjugend, aber ihre Menschlichkeit mindert das tiefe Pathos des Werkes nicht.

„Iphigenie"

von Anselm Feuerbach (1829–1880)

Stuttgarter Galerie.

Anselm Feuerbach ist einer der deutschen Künstler, den die Ausstrahlungen der Renaissance am stärksten getroffen haben. Das klassische Gepräge seiner Kunst verleiht ihm seine Bedeutung, der Geist der Michelangelo und Del Sarto ist auch in ihm rege gewesen. Er ist in einem Alter abberufen worden, in dem der Stern mancher Schaffenden erst aufging, und doch hat er vollgiltiges Zeugnis für sein Genie abgelegt. An der zögernden Anerkennung der Zeitgenossen hat er sich das Herz wund gestoßen. Es hat ihn menschenscheu und reizbar gemacht, aber seinen hochstrebenden Sinn, seinen edlen Künstlerstolz hat es niemals zu erschüttern vermocht. Mit fiebernden Pulsen harrte er oft auf den Beifall, den ihm erst die Nachwelt reichlich spendet, aber der Schwerenttäuschte hat dem Unverstand keine Konzessionen gemacht. „Ich wünsche Verständigung mit meinen Zeitgenossen", schrieb er sich auf. „Die Anweisung auf die Nachwelt ist kein Ersatz für den lebendigen Pulsschlag verwandter Herzen und für liebevoll ermunterndes Eingehen und Aufnehmen, dessen der Künstler für sein Schaffen bedarf, wie die Pflanze des Lichtes der Sonne zum Wachsen." Um so bewundernswerter ist die reine Prägung seiner Künstlerpersönlichkeit.

Feuerbach ist von den naturalistischen Forderungen seiner Zeit, die den Millet, Leibl und Uhde Verehrer warben, nicht berührt worden. Auch er wollte die Wahrheit, aber nur die durch Schönheit geadelte. Er empfand durchaus als Aristokrat, wollte nur vornehmen, höhergearteten Wesen den Zutritt in das Allerheiligste gestatten. Wo immer wir einer seiner Gestalten begegnen, klingt feierliches Pathos, werden wir in die höheren Regionen gehoben. Und es ist die angeborene Größe, nicht die durch gewollte Steigerung erzeugte. Heute wissen wir, daß jedes Fragment dieser Kunst wie eine Kostbarkeit zu hegen ist, weil es die Eigensprache der Poesie redet, den edlen Stil vertritt. Niemals verleugnet sich auch die Gewissenhaftigkeit neben der wahrhaft schöpferischen Begabung, jedes seiner Studienblätter bekundet gründlichen Fleiß.

Feuerbachs Menschentyp ist nicht aus dem Geschlecht der Tizian und Bellini, denn ihm fehlt der Zauber des Liebreizes, die harmonische Schönheit. Bei ihm spielen die Frau und das Kind eine überragende Rolle, aber seine Iphigenie und Medea, und selbst seine vielen Kleinen haben etwas Herbes, Gedankenschweres. Seine Kunst ist nicht reich wie die der Böcklin und Thoma, denn es klingt kein sieghaftes Lachen aus ihr, selbst seine Idyllen haben die tragische Note. Zuweilen äußert sich auch ein melancholischer Einschlag, der an die gemütsbedrückende Rossetti-Stimmung erinnert, aber die Bildnerhand Feuerbachs beherrscht stets ihre Gestaltenwelt. Kraft und Kühnheit sind seine Wahrzeichen, er belastet nicht, er erhebt. Selbst wenn er als Maler eine graue Tönung bevorzugt, seine Formengebung ist so großzügig, so plastisch, daß wir niemals an Schwächlichkeit denken. Wir meinen, der Bildhauer hätte seine Schöpfungen in Farben übertragen. Es sind keine gemalten Statuen, wie ein gedankenloser Akademismus sie massenweise erzeugte, es sind statuarische

Charaktertypen, die sich dem Gedächtnis einprägen wie Werke der Phidias und Donatello.

Wir spüren Feuerbach in jeder Leistung die feine Bildungssphäre an, aus der er hervorging. So stark er Gelassenheit und Einfachheit zu üben weiß, so deutlich wird zuweilen ein heiß dramatischer Lebensdrang. Er beginnt mit Vorwürfen aus der Literatur, die den Kreisen des hochgeistigen Epikuräertums entnommen sind. Hafis, der orientalische Dichterphilosoph des Weibes und des Weines, Pietro Aretino, der geistreich-frivole Schriftsteller aus der Zeit venezianischer Renaissance-Üppigkeit, werden die ersten Bildhelden. Früh tut sich ein ungewöhnliches Kompositionstalent kund, das im Aretin bis zur Kühnheit Tiepolos vorgeht. Dann herrschen florentinische Ordnung und Ruhe in Szenen aus dem vornehmen Lebenskreise Dantes und Ariosts, und in einer Pietà. Aber alles vereinfacht sich, wächst nur im Maßstab des Körperlichen und des heroischen Charakters bei den Iphigenien und Medeabildern, bei dem Gastmahl des Plato und einzelnen Porträts, und tritt noch im letzten Werk des Meisters, in dem Quartett sichtlich hervor. Innerhalb dieses Bezirks hat Feuerbach sein Bestes gegeben. Wir sehen aber beständig das Ringen mit machtvollen Monumentalkompositionen. Lange Jahre hindurch geht die Arbeit an einem „Titanensturz" und einer „Amazonenschlacht", die die Faust des Riesen verraten.

Feuerbachs Sehnsucht nach Italien war ihm durch Blutserbschaft übertragen worden. Sein Vater, ein hervorragender Professor der Philologie, hatte ein berühmtes Buch über den vatikanischen Apoll geschrieben. 1829 wurde Anselm in Speyer geboren und wuchs in Freiburg auf. Er offenbarte sich früh als Künstler und wurde auf Schadows Rat Schüler der Düsseldorfer Akademie. Darauf studierte er in München, Antwerpen und Paris, ohne seinen rechten Standpunkt zu erkennen. Entscheidend wurde für ihn ein Auftrag des Großherzogs von Baden für eine Kopie der Himmelfahrt Tizians in Venedig. Über Florenz kam er nach Rom und schrieb, er habe in der Tribuna Empfindungen, „die man in der Bibel mit dem Wort Offenbarung zu bezeichnen pflegt. Die Vergangenheit war ausgelöscht, die modernen Franzosen wurden Spachtelmaler, und mein künftiger Weg stand klar und sonnig vor mir." Verschiedene Male hat er die Heimat wieder besucht. Er hat auch noch einige Jahre als Akademieprofessor in Wien gelehrt und geschaffen, aber es war ihm bei seiner einsamen Arbeit in Italien am wohlsten. Hier hatte er auch die beiden Modelle, Anna Risi – seine Nanna – und Lucia Brunacci gefunden, die ihn für seine herrlichsten Frauengestalten inspirierten. Die selbstlose Seelenfreundin seines Lebens ist seine Stiefmutter gewesen, eine der edelsten und feingeistigsten Frauen, die je einem großen Künstler nahestanden. 1880 ist der Meister krank und umdüstert in Venedig gestorben.

Die Stuttgarter „Iphigenie" aus dem Jahre 1871 ist in plastischer Vollendung, großartig geschlossenem Umriß und tief durchseeltem Stimmungsgehalt, wie in fein zurückhaltender Farbengebung ein Meisterwerk Feuerbachs. So schön auch die 1862 geschaffene Iphigenie der Darmstädter Galerie ist, sie hat nicht die gleiche Natürlichkeit und ergreifende Majestät. Je mehr sich der Künstler in diesen Lieblingsvorwurf hineinfühlte, je mehr schwand alle Pose zu Gunsten des Menschlichen, angeboren Hoheitsvollen. Bei aller Monumentalität ist das Detail, das Blumengerank und der Falter mit liebevollem Eingehen behandelt. „Wenn meine Iphigenie aufstünde, es würde ihr alles aus dem Wege gehen" hat der Künstler selbst geäußert.



Anselm Feuerbach / Iphigenie

Stuttgarter Galerie

„Kinderreigen"



In Privatbesitz, Berlin.

Hans Thoma hat einmal den verdrießlichen Zustand geschildert, in dem er sich nach seiner dritten Italienfahrt bei der Rückkehr in die deutsche Heimat befand. Es wollte ihm nichts mehr recht gefallen, so sehnte er sich nach Goldorangen und immergrünen Lorbeeren, bis er eines Tages auf einem Landspaziergang plötzlich von einem wohlgeschulten Lehrerquartett das alte Lied „Es waren zwei Königskinder" anstimmen hörte. „Ja, was war denn das!" schreibt er. „Wie wurde da auf einmal meine Seele von diesem unerwarteten Anstoß so weich, so voll, daß sie überfließen wollte, wie war ich da auf einmal mitten in Deutschland und wie schön offenbarte sich mir seine Seele. Der Anstoß, den ich auf die Ohren bekommen, schaute mir auch gleich wieder aus den Augen heraus. Ich sah die heimliche Schönheit des Zwetschenbäumleingartens, die Pracht des blühenden Holunders, der Hahn und die Hühner wurden schöne Kreaturen, und auch die hölzernen Tische wurden schön, zumal goldene Abendstrahlen jetzt das Ganze umarmten. Da war die Weltharmonie wieder wahrhaftig unleugbar sichtbar bei uns mitten in Deutschland."

Aus diesen Zeilen spricht der ganze Thoma, der sein Schönstes als echter Heimatkünstler gegeben hat. Wunderlich mannigfaltig sieht es in seinem Schaffensbereich aus. Bilder aus Italien rollen sich auf, der griechische Olymp entsendet viele seiner Götter und Halbgottwesen, aus Märchen- und Sagenwelt steigen die Gestalten hervor wie aus dem geheiligten Bezirk der Religion. Natur und Phantasie, Heidentum und Christgläubigkeit, Kindesunschuld und Philosophensinn finden sich in ganz persönlichen Mischungen. Aber die Einheit in der Vielheit bleibt das deutsche Gemüt. Und Thoma ist deutsch, nicht nur weil er die Heimatsnatur so wunderschön fand, daß seine zahllosen Bilder vom Schwarzwald und Oberrheingebiet die holden Reize jener Gegenden mit immer gleicher Liebe schildern. Er ist deutsch, weil auch das geringste Blatt von seiner Hand Innigkeit verrät. Und er ist auch deutsch, den Dürer und Cranach und Richter verwandt, weil seiner Gestaltenwelt allerei Plumpheit und Spießbürgerlichkeit anhaftet. Sie beeinträchtigt nichts, wenn er die schlichten Menschen darstellt, aber sie stört, führt das Erhabene zuweilen an die Klippe des Komischen, wenn es sich um menschlich-göttliche Modelle handelt. Er fühlt nicht die Sehnsucht nach befreiender Menschenschönheit wie Feuerbach, hat mehr vom Geist der Leibl und Uhde, aber selbst in seinen Beschränkungen erscheint er liebenswert, weil die Phrasenlosigkeit, die herzliche Unbefangenheit überall hervorleuchten. Diese Wesensprägung grade ist die Ursache seiner großen Volkstümlichkeit geworden.

Nur schwer hat sich der Meister das Herz seines Volkes erobert, um so fester gehört er jetzt zu ihm. Auch die Kollegen verhielten sich lange Zeit spröde gegen ihn. „Wo wollen Sie eigentlich hinaus?", fragte ihn einer vor fast einem halben Jahrhundert einmal ungeduldig in München angesichts seiner neuausgestellten Bilder. „Ei, ich will gar nirgend hinaus – ich sorge nur, daß ich bei mir selber bleibe", versetzte Thoma. Und er hat sich die Treue gehalten, denn sein Werk trägt die gleichen Wahrzeichen

von tastenden Anfangstadien ab bis zu heutigen Leistungen. Dieser Künstler, der sich seine beste Belehrung direkt vor der Natur einholte und wenig nach allerneuesten Kunstmoden fragte, hat wohl, grade weil er so hartnäckig „bei sich selber bleiben" wollte, die Verehrung der sezessionistischen Elemente genossen. Ein Sezessionist in dem Sinne, daß ihm der gleichgiltigste Vorwurf Genüge tat, und daß er in Schnellschrift des Pinsels Augenimpressionen festhielt, ist Thoma nie gewesen. Was er auch malte, gleichviel ob es ein anmutiger Ausschnitt aus den Schwarzwaldbergen war, ein bäurisches Genreidyll oder eine Allegorie in Böcklin'scher oder Burne-Jones Art, sein Herz war beteiligt, und koloristischer Geschmack wie hohe Gewissenhaftigkeit wirkten mit. Er liebt den Impressionismus, weil er unter ihm Eindruckskunst versteht, also das Ergriffensein des künstlerischen Temperaments durch aufgenommene Bilder. Aber er schreibt ausdrücklich: „Die Wiedergabe vom Bilde dieses Eindrucks braucht wohlüberlegte Mittel, komplizierte Materialien und auch Zeit. Schnelligkeit allein tut es nicht. . Mit dem wilden Hinstreichen der Farbe kann der feingeistige Vorgang, den das Wiedergeben eines Eindrucks bedingt, sich nicht rechtfertigen lassen." Thoma ist ebensowenig ein Akademiker, und doch haben ihm die entgegengesetzten Kunstkörperschaften ihre Ehrenmitgliedschaft verliehen. So Vieles sich in Einzelheiten bei ihm aussetzen läßt, so erhebend und liebenswert ist seine Gesamtpersönlichkeit. Sie redet aus seinem Werk wie aus seinen Schriften in Natürlichkeit, Tiefe, Bescheidenheit und Heiterkeit des Gemütes. Ob er malte, lithographierte oder für kunstgewerbliche Zwecke entwarf, es gibt einen Thoma-Charakter der Formgebung und des Ausdrucks, dem die Sympathien zufliegen müssen.

Des Künstlers Herkunft aus einem jener echten schindelüberdachten Bauernhäuser des Schwarzwalds hat ihm das Gepräge seines Wesens mitgegeben. Es klingt wie der liebliche Sang des Volkslieds aus seiner Kunst hervor. Er wurde 1839 in Bernau geboren, war von volkskünstlerischer Begabung umgeben und hat Zeit seines Lebens tief unter dem Einfluß einer frommen verständnisvollen Mutter gestanden. Gezeichnet hat er von kleinauf, studierte in der Karlsruher Kunstschule unter Schirmer, malte in Düsseldorf, schüttelte diesen Einfluß aber in Paris ab, als er dort Delacroix, Millet, Rousseau, Corot und vor allem Courbet gesehen hatte. Wiederholt hat er Italien, auch Holland, die Schweiz und England besucht. Er lebte in glücklichster Ehe mit einer früheren Schülerin und begabten Malerin, ließ sich vorerst in Frankfurt a. M. nieder und wurde als Direktor der Kunsthalle nach Karlsruhe berufen. Im Jahre 1924 schloß er für immer die Augen.

Für den trotz aller Romantik echten Realisten ist es charakteristisch, daß er einen „Kinderreigen" von Schwarzwald-Bübchen und -Mädeln tanzen läßt. Er bedarf keiner antikisierenden Gewandung und edlen Körperlinien. Krumme Rücken und häßliche Barfüße stören ihn nicht, er empfindet nur die Seligkeit des jungen Blühens. Rosig leuchten die Pfirsichzweige, und die gelben Primeln heben sich aus der Wiese. Die kahlen Bäumlein neigen sich und sagen es allen, daß die linden Lüfte erwacht sind. Aber Thoma ist der Künstler der heitren Seele, des stillen Glücksbewußtseins, und so liegt es wie Nachdenklichkeit schon über seinen tanzenden Kleinen. Diese feine Stimmung spiegelt sich auch in seinem Kolorit, denn nur einzelne starke Lokaltöne klingen aus der zarten Tonigkeit des Werkes. Es entstand, noch ehe des Meisters Ruhm durch die deutschen Lande verkündet war.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen"

von Fritz von Uhde (1848–1911)

◆ Museum, Leipzig. ◆

Die hervorragende Stellung Uhdes in der modernen Kunst ist durch seine Religionsmalerei bestimmt worden. Sie stellt das Höchstmaß seines Könnens dar in seelischem Reichtum und technischer Meisterschaft. Weder die stofflich wenig fesselnden Genrebilder noch seine Porträts hätten die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt. Tief und originell war er als der Maler der Christuslegende. Mit protestantisch-frommem Gemüt empfand er Christus als den Inbegriff höchster Menschengüte. Er empfing die Anregung ihn bildlich darzustellen durch einen schlichten Dorfgeistlichen, den er in der Schulstube liebevoll mit den kleinen Landkindern umgehen sah. Diesen seinen Christus voll edler Einfalt und stiller Größe malte er nun in mannigfaltigen Situationen, die im Testament Erwähnung fanden. Er malte ihn in Gesellschaft der Jünger von Emmaus, unter den Bauern als Tischgast, beim Abendmahl, bei der Bergpredigt. Er malte ihn als Kindlein im Arm der Maria, in der heiligen Nacht, auf der Flucht nach Ägypten, ließ die Nähe seines heiligen Geistes spüren bei der Verkündigung unter den Hirten, bei dem Auszug der Könige aus dem Morgenlande und bei der Anbetung der Weisen. Und er wußte uns durch das Drama der Grablegung zu erschüttern wie durch das groteske Pathos der Kriegsknechte, die des Gekreuzigten Rock auswürfeln. Alles das war durch die alte und die neue Kunst vor Uhde schon gemalt worden, auch in jeder Skala des Ausdrucks, intensiv innerlich von den frühen Italienern, Niederländern und Deutschen, dann in idealisierender Verklärung und ekstatischer Verzücktheit, und wieder die ganze Skala noch einmal durch im Verlauf kunstgeschichtlicher Entwickelung. Man hatte auch veristische Würzen aller Art in Süddeutschland, Spanien und in Paris hineingemengt. Tissot und Hunt kleideten die testamentarischen Vorgänge in die realen Formen des Orients von heute, Gebhardt bedurfte einer deutsch-mittelalterlichen Kultursphäre. So kühn wie Uhde war noch kein Religionsmaler vorgegangen, denn sein Christus und alles Volk um ihn sind absolut die bayrischen Landleute, die der Maler um Dachau und im Gebiet des Starnberger Sees von Angesicht zu Angesicht sah. Er bediente sich der verschneiten Landwege, der sommerlichen Seeufer, der Scheunen, des Waldes, der Stuben, die er hier betrat, und er ließ seine Modelle in äußerster Nüchternheit des prosaischen Alltags erscheinen. Nie wurde der Versuch besonderer Ausstaffierung unternommen. Sonntäglich in vollem Maße war immer nur die Stimmung. Aber Uhde wendete noch ein besonderes Mittel an, das trotz seines ganz realen Charakters die Werke transzendent gestaltete – das Licht. Er hat dies leise Eindringen goldigen Schimmerns durch Fenster und Türen und Deckenöffnungen wundervoll aufgedeckt oder die Durchflutung des Raumes mit zartem, klarem Luftgrau. Wie die van der Meer und Hooch wußte er die Figuren in solche Hüllen zu setzen, diese aus dem Innern des Bildraumes, von allen Seiten hervorquellen zu lassen und diskreteste Vermählungsfeste zu vollziehen. In der Periode des Freilichtmalens stand Uhde an erster Stelle.

„Scheußlich, ganz wie Menzel in Berlin", sagte Kaulbach in München auf seine ersten kriegerischen Darstellungen. Während seiner Dienstjahre als Offizier malte er Schlachten voller Tier- und Soldatengewimmel, voll soviel Ungestüms, daß die Sinnfälligkeit litt. Aber Phantasus war zugleich ein stiller Begleiter des Künstlers, und er nötigte ihn auch zu romantischen Offenbarungen, die grünlich und ungelenk in die Erscheinung traten. Dann wurde Makarts Einfluß in bacchantischen Wesen spürbar, und sehr stark wirkte der geniale Munkacsy durch die dramatische Kraftfülle, die er aus dem Dunkel auftauchen lassen konnte. Vor den alten Holländern lernte Uhde den Zauber von Licht und Luft ahnen und fühlte sich von ihnen so sehr bezwungen, daß er auf einigen Werken jener Phase selbst das Kostüm der Barockzeit aufnahm. Erst Max Liebermann half dem Suchenden auf den rechten Weg, indem er ihn an die Natur wies. In der lichten Atmosphäre des holländischen Meergebietes erkannte Uhde den Wert des direkten Sehens, und bis zu seinem letzten Werk wurde alles fortan auf treue Naturbeobachtung gestellt. Gleichviel ob er nun Religionsvorwürfe wählte, oder ob er eine Kinderprozession, zahllose Szenen aus dem eigenen Familienkreise, seine stillen gemütsbewegenden Genrestücke mit Menschen aus dem vierten Stande malte, alles fußte auf scharf gesehener Wirklichkeit. Und Luft und Licht waren die Hauptfaktoren in ihr. Als er 1896 für eine Galerie von Christustypen selbst einen Erlöser beisteuerte, schrieb er: „Der Auffassung habe ich ein Wort aus dem 1. Kapitel des Johannisevangeliums zu Grunde gelegt: Und das Licht scheinet in die Finsternis. Wie das Sonnenlicht in das düstre Gewölbe hineindringt, so bringt der Heiland, den ich mir predigend vor einer Gemeinde gedacht habe, in die Dunkelheit des menschlichen Herzens das Licht des Evangeliums. Alle auf das Überirdische deutenden Attribute sind vermieden, möglichst schlicht sollte die Auffassung sein, nur das, auf die Figur des Heilands zurückstrahlende Sonnenlicht verklärt sie und idealisiert sie gleichsam als das ewige Licht, das in der Finsternis scheint." Freunde schönheitsgehobener Bildgestalten haben Uhde Armeleute-Malerei vorgeworfen. Sie fanden, daß er selbst den eigenen Angehörigen allzuviel Alltagshäßlichkeit beließ, aber an der Gefühlsschönheit und technischen Vollendung vieler seiner Werke kann niemand gleichgiltig vorübergehen.

Uhde wurde 1848 in Wolkenburg in Sachsen als Sohn eines hohen Juristen und als Mitglied einer künstlerisch fein empfindenden Familie geboren. Er ergriff die militärische Laufbahn, aber erkannte als Reiteroffizier, daß er Maler werden müsse. Trotz verschiedener Vorbilder stellte er sich schließlich ganz autodidaktisch auf sich selbst, wurde 1893 Präsident der Münchener Sezession, erlebte die höchsten Ehrungen und starb 1911 in München.

„Ich hätte eigentlich nachher nichts solches mehr malen sollen" hat Uhde auf unser Gemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen" gesagt. Er fühlte es klar, daß das Werk einen Höhepunkt seiner Religionsmalerei bedeute. Wie ist jede Figur hier voll überzeugender Innerlichkeit. Ein Fluidum der Liebe geht von dem Menschenfreund, dem Erlöser, aus und erfaßt die Kinderschar und ihre Zugehörigen um ihn mit bezwingender Gewalt. Aber das Vertrauen auch der Kleinsten ist mit scheuer Ehrfurcht gemischt, denn bei aller Menschlichkeit Christi kündet sich seine Gottesnatur. Jede Figur steht klar im Raum und ist von hellstem Sonnenlicht umflossen, und dieser wundervolle Goldton hält die reiche Farbigkeit fern von aller Buntheit. Nirgends entfaltet auch der Meister kindlicher Darstellung eine bewunderungswürdigere Kenntnis der jugendlichen Psyche.



Fritz von Uhde / Lasset die Kindlein zu mir kommen

Mit Genehmigung der Photographischen Union in München

Museum, Leipzig

„Dachauerinnen"

von Wilhelm Leibl (1840–1900)

National-Galerie, Berlin.

Es war uns Deutschen gesund, daß wir der formalen Seite der Kunst eine höhere Bedeutung beilegen lernten. Grade uns hatte der Verlauf der Kulturentwickelung zu sehr von guter Tradition losgerissen, hatte uns zu sehr die wirklichkeitsabgewandte Richtung einschätzen lassen. Die moderne Kunstbewegung hat frisches Leben in das Wie des Schaffens getragen, und wenn aller Übereifer zum technischen Experiment nachgelassen haben wird, werden Forderungen nach bedeutungsvollerem Kunstinhalt selbstverständlich sein. Der Erfolg Leibls ist vor allem ein Erfolg der Methode. Er hat das deutsche Publikum nur schwer erobert, malte von Anbeginn seines Schaffens technisch so meisterliche Bilder, daß die Künstler vorerst – die in der Heimat wie die in Paris – in Verzückung gerieten. Was er aber auch der Welt zeigte, war niemals von besonderem inhaltlichen Interesse, und wenn er schließlich auch im Publikum einen weiten Bewundererkreis gewann, muß tatsächlich seiner Handwerksarbeit ein eigenes Wesen innegewohnt haben. Leibls Malweise bezeugt Ernst, Gediegenheit, Bescheidenheit und vornehmen Geschmack. Er malte mit Vorliebe Bauern, aber sie erhielten durch ihn Bürgerrecht im Gebiet der großen Kunst. Das bloße Wie verhalf hier zum entscheidenden Sieg. Er hat sich niemals bemüht, wie die Millet und Israels, tiefstes Empfinden durch seine Landleute, die Wilderer, Stammtischpolitiker und Kirchgänger darzutun. Niemals könnte durch ihn der Gedanke einer sozialistischen Mission der Kunst geweckt werden. Es lag ihm auch vollständig fern, wie die Defregger und Knaus, anekdotische Pointen zu malen. Er dachte nicht an das Ergreifen und Belustigen. Irgendwo hielt ihn das Leben fest, und diesen einen Vorwurf gestaltete er dann in äußerster Treue und malerischer Vollendung. „Stört doch manches in der Natur, nun, so mag es auch im Bild stören", hat er gesagt, und daher niemals daran gedacht, nach dem Gesichtspunkt des Schönen oder des Fesselnden mit wählerischer Auslese den Vorwurf festzustellen.

Leibl besaß auch nur geringes Kompositionstalent. Er hätte nie vermocht, mit Leichtigkeit über viele Bildfiguren zu disponieren. Ganz wenige Menschen, vier, höchstens fünf, hat er in Gruppen vereinigen können. Zwischen diesen wenigen fehlen aber auch zuweilen die lebendigen Beziehungen. Sie scheinen nur durch oberflächliche Gefühle, durch ein kaum aufweisbares Stimmungsband verknüpft. Manchmal machen sie den Eindruck bloß nebeneinander gesetzter Modelle, wirken in ihrem Phlegma, ihrer Stumpfsinnigkeit rein vegetativ. Es scheint eine bloße Existenzmalerei für das deutsche Bauerntum gewollt wie für die venezianischen Modelle der Palma und Bellini. Nach einem Schönheitstyp hat Leibl nie geforscht, und doch haben seine Bildgestalten trotz ihrer Verschlossenheit und Schwerfälligkeit meist offene Gesichter. Er kann kein besonderer Charakterschilderer genannt werden, aber jedes seiner Modelle ist absolut erschöpfend gespiegelt. Zuweilen entdecken wir auch das Temperament in feurigen oder scharfen Blicken. Alte gebückte Menschen mit runzeligen Gesichtern sind ihm gelungen wie hübsche Dirnen und energische Burschen. Wir müssen uns in

seine Leute vertiefen, denn solch ein guter Leiblkopf ist wie ein Holbein durchstudiert, und besondere Kunst entwickelt er als Physiognomiker der Hände.

Merkwürdig ist es, wie dieser Künstler sowohl in der Richtung der Komposition als in seiner Malweise von Lockerheit zur Geschlossenheit überging. Wie wundervoll lebendig, voller Schwung war sein Jugendbild „Der Kritiker", und wie schwerfällig stellt und setzt er später die Modelle. Er malt vorerst breit, dann weich und tupfig und nimmt schließlich endgiltig eine glatte, feinst detaillierende Vortragsart auf. Der Fleiß war seine Kardinaltugend, und seine intensive Arbeitskonzentration hat ihn zum echten Sohn der Dorfeinsamkeit werden lassen. „Ich habe die Berühmtheit vollkommen satt", schrieb er einmal, „und freue mich, in der Stille des Landlebens ein anderes Bild anzufangen und mit Fleiß und Bescheidenheit auszuführen. Die ewige Lobhudelei und das geräuschvolle Treiben der Welt sind nicht dazu angetan, mir in Ausübung meiner Kunst zu nützen." Dementsprechend hat er sich vorerst in die Gegend von Dachau, dann nach dem Ammersee und schließlich nach Aibling zurückgezogen.

Leibl wurde 1844 in Köln als Sohn eines Domkapellmeisters geboren. Er sollte Feinmechaniker werden, aber der Maler in ihm äußerte sich so deutlich, daß er die Münchener Akademie besuchen durfte. Früh wirkte Courbet auf ihn, und dann in Paris, wo man ihn viel bewunderte, Velasquez und Hals. Diese beiden sind die Leitsterne seines Schaffens geblieben. Im Verkehr mit den Bauern und in treuer Gemeinschaft mit dem Maler Sperl, als rastloser Maler, als Jäger und Naturfreund hat er sein Leben viel zu früh, schon 1900, in seinem Aiblinger Landhaus beendet.

Die „Dachauerinnen" der Berliner Nationalgalerie sind eines der frühen Bauernbilder des Künstlers. Sie sind ganz naturalistisch in ihrem Vorwurf und doch von so tonschönem Kolorismus, daß diese beiden Landfrauen in ihrer prächtigen Volkstracht wie Damen wirken. Wir würden den Salon statt des Wirtshauses nur den natürlichen Aufenthalt für sie finden. Das Schwarz ihrer Kleider, das Leibl besonders zu beleben weiß, der reiche Silberschmuck der Taillen, die bunte Musterung der Strümpfe, die silberdurchschossenen Bandschleifen und die zierlichen Stirnschleier der Hauben ergeben ein feinstes Tonkonzert. Wundervoll klar sind das freundliche Gesicht der Alten wie der mürrische Kopf der Jungen charakterisiert. Eine Unterhaltung scheint im Gange, aber nichts erinnert an seelische Anteilnahme. Alles vollzieht sich mit Gemessenheit. Der Künstler wird deutlich, dem die gediegene Lebensabschrift das Hochziel des Strebens ist.

Leibls „Dachauerinnen" hatten schon die Bewunderung Munkacsys erregt und zählen jetzt zu unserem klassischen Bilderschatz. Die Kritik hatte sich zwar an der Häßlichkeit solcher Modelle gestoßen, sie konnte jedoch auf die Dauer nicht an der malerischen Noblesse eines solchen Werkes vorübergehen. Sovieler Tonschönheit und Kraft war der erst in den Dreißigern stehende Meister bereits fähig gewesen, damals schon fordert sein vollendeter Realismus den Vergleich mit Velasquez heraus. Er ist hier auch ein feiner Menschenschilderer in der Gegenüberstellung einer redseligen und einer verschlossenen Frauennatur, aber er leistet sein Höchstes als Maler. In vollendeter Modellierung heben sich der Kopf der Alten von dem dunklen Fenster, der der Jungen von der hellen Wirtshauswand ab, und die vorzüglich gemalten Hände von dem tiefen Schwarz der Kleider. In keiner Hoftoilette kann mehr Geschmack als in dieser Bauerntracht entwickelt werden.



Wilhelm Leibl / Dachauerinnen

National-Galerie, Berlin

„Die blaue Stunde"


von Max Klinger (1857–1920)

Städtisches Museum, Leipzig

Mit vollen Händen haben die Musen mehrerer Künste Weihegeschenke in die Wiege Max Klingers gelegt. Als Zeichner, als Maler und Bildhauer hat er die künstlerischen Krongüter seines Volkes gemehrt. Wie Wagner und Goethe schuf er als der Universalist, dem alle Höhen und Tiefen der Gefühlswelt, alles Traumland und Wirkliche offen standen. Mit königlicher Willkür prägte seine Einbildungskraft so persönliche Formen, daß er die Kulturwelt zwang, sie sich zu eigen zu machen. Viele seiner graphischen Blätter sind Allgemeingut geworden wie Dürers und Menzels Arbeiten. Sein marmorner Beethoven ist gekannt wie der Große Kurfürst Schlüters. In den Strom seiner Schöpferkraft sind Zuflüsse aus der Antike, dem Christentum, der Moderne eingemündet. Von den Japanern, den zeitgenössischen Parisern, den Präraffaeliten, Böcklin, Goya, Menzel, aus der Literatur, der Musik wurde er gespeist, und immer aus der schönen Natur. Ob der Idealist oder der Realist stärker hervortritt, der Lebensbejaher oder der Lebensverneiner, wir hören die geheimnisvollen Quellen vom Ursitz alles Werdens rauschen. Klingers Genius konnte so fruchtbar sein, denn er gleicht dem Künstlerkind seiner Radierung, auch ihm hat die Phantasie mit ihrem Schlüssel das Weltall geöffnet. So oft er auch im Chaos des Geschehens verwirrt und betäubt erscheint, zynisch und grausam geworden, ihm leuchtet das Licht, das den guten Menschen in seinem dunklen Drange aufwärtsleitet. Das Werk des Meisters spiegelt ein leidenschaftliches Gefühlsleben, das ihn wie mit südlicher Sinnenglut von Genuß zu Begierde trieb. Jedes Erleben drängt zur Gestaltung, und immer überschüttet Phantasus die Dinge mit dem Arabeskenspiel seiner Einfälle. Die klarste Beichte seines Innern hat Klinger in der Graphik geboten. In der Üppigkeit dieser Eingebungen müssen wir uns zurechtfinden, um trotz alles Sturm und Dranges, trotz alles Pessimismus die erlösende Formel zu entdecken. „Und doch" läßt er den nackten Jüngling mit titanischem Trotz verkünden, nachdem alle Grauen des Todes und Menschenleids vorüberzogen. Und angesichts der Herrlichkeit von Meer und Wald sinkt sein Menschensohn als Schönheitsanbeter auf die Knie nieder. So häufig auch der Kult des Pantheisten klar wird, durch Klingers Schaffen wandelt immer wieder die Gestalt des Heilands. Eros und Christus streiten um seine Seele. Als junger Zeichner beschäftigte er sich in unerhört packenden Blättern mit dem Thema Christus. Es folgten Radierungs-Zyklen, in denen das Leben seine Polypenarme nach dem Künstler ausstreckte, oder die Lockungen Ovidischer Grazie, Brahmsscher Musik und Todesgedanken zu Bildstoffen wurden. Mit dem gleichen Doppelantlitz blickt uns der Maler an. Je stärker er der menschlichen Gestalt in seiner Darstellung Rechte einräumt, je mehr scheint das heidnische Element zu obsiegen. Zwar ist in dem Monumentalgemälde „Christus im Olymp" (1897) der Erlöser Sieger über die mythologische Götterwelt, aber alle Plastik und spätere Werke verschiedener Art betonen den Menschenkörper als Hochziel des Schaffenden.

An dieser Stelle beansprucht der Maler Klinger besondere Berücksichtigung, obgleich dem Radierer und dem Bildhauer der vollere Lorbeerkranz gebührt. Unendlich hat uns der Radierer bereichert, nimmt neben den Rembrandt und Goya seinen Platz ein. Dem Plastiker danken wir Schöpfungen, die wie die „Salome", die „Kassandra", die Büsten

von „Liszt" und „Nietzsche" voll psychologischer Eigenart sind. Seine „Badende" und die „Kauernde" geben schöne Gliedergebilde in neuartiger Haltung. Er hat auf das polychrome Prinzip der Alten zurückgegriffen, und Vielfarbigkeit auch mit Hilfe von Metallen und köstlichen Steinen erreicht. In dem vielbewunderten und vielumstrittenen „Beethoven", feiert das Genie eine Apotheose. Es verrät uns jedoch durch die geballten Fäuste, wie schwer es mit seinen Stoffen zu ringen hat. Unentwegt ist Klinger auf eigenen Wegen weitergeschritten. „Für den wahren Künstler gibt es keine Richtung als seine Natur" hat er gesagt. Diese Beharrlichkeit, auch in der Wahl unschöner Modelle, gezwungener Haltungen und Gebärden, schwer zu enträtselnder Bildgedanken gehört zu seinem künstlerischen Charakterkopf. Wir können es bei der Fülle des Reifen und Schönen hinnehmen. „Ein edler Renner bleibt dieser Meister, der mit den Vorderbeinen kühn ausgreift und mit den Hinterbeinen dabei oft ein kleines Unheil anrichtet", hat ein geistvoller Kollege geurteilt.

Schwere Existenzkämpfe hat Klinger nicht kennengelernt, denn er kam 1857 in Leipzig als Sohn eines reichen Seifenfabrikanten zur Welt. Es wurden seinem Drang zur Kunst keine Hemmungen in den Weg gelegt, als er nach Karlsruhe zu Gussow studieren ging. Mit diesem realistischen Neuerer kam er nach Berlin, wo sein Stern aufging. Im Künstlerkreis blieb der schweigsame, leidenschaftliche Arbeiter ganz auf sich selbst gestellt. Er lebte in Brüssel und München, jahrelang in Paris und Rom, bereiste Griechenland, weilte in Wien, aber kehrte immer wieder in Berlin ein. Leipzig wurde schließlich endgültig zum Wohnort. Hier hatte er in Elsa Assenieff seine Aspasia gefunden und neuerdings in einem schönen Modell und treuen Pflegerin die Gattin. Ein Klinger-Museum in der Geburtsstadt ließ ihn die Wonnen der Unsterblichkeit noch in blühenden Mannesjahren genießen.

In Klingers Malerei verlangt der Plastiker nach vollendeter Durchbildung des menschlichen Körpers. Daher ordnet er den Aufbau in der Wagerechte an, die Figuren stehen frei wie im Relief nebeneinander. Reiches Gruppenleben entspricht ihm nicht, es besteht kein inniger Zusammenhang, keine reiche Wechselbezüglichkeit. Wie bei Leighton, Tadema, Puvis scheint jede Gestalt ihr Einzelleben zu führen, höchstens finden sich die Duos und Trios, nur der allgemeine Bildgedanke bindet. Ein Zug zum Monumentalen hat sich im „Parisurteil", in der „Kreuzigung", im „Christus im Olymp", wie in dem neuen Riesenwerk für die Leipziger Universität ausgelebt. Doch nirgends strömt die Harmonie des Dresdener „Pietà"-Bildes, weil hier in seelischer Fülle und farbigem Leuchten deutscher Altmeistergeist wieder auflebt. Klinger hat vom Impressionismus die Liebe zum Hellen angenommen, nicht das tonzerlegende Verfahren. Er läßt der starken und der zarten Farbe gern ihr Eigenrecht.

In unserer Abbildung „Die blaue Stunde" fesselte ihn ein rein malerisches Problem. Er suchte das Graublau der Dämmerstunde mit den Feuertönen entschwindenden Sonnenlichtes zu vermählen und mit dieser seltsamen Mischung junge Frauenleiber zu tönen. Sie erglühen wie von innerem Leuchten, so daß, trotz allem Realismus, der symbolische Gedanke naheliegt. Ein für das Künstlerauge ungewöhnlich reizvolles Farbenspiel auf den Klippen des Meeresgestades scheint die Anregung gegeben zu haben. Und immer ergriff der arkadisch gerichtete Sinn Klingers gern die Gelegenheit zur Aktmalerei. Er stand erst in den zwanziger Jahren, als er auf den Wänden einer Villa in Steglitz, ganz wie Böcklin, antike Fabelwesen im Wasser ihr Spiel treiben ließ. Jetzt formten auch Pariser Ateliereinflüsse an seinen Bildvisionen.



Klinger / Die blaue Stunde
Städtisches Museum, Leipzig

„Rotblondchen“ 

von Franz von Lenbach (1836–1904)

Villa Lenbach, München

Lenbach hat ganz die Segnungen eines Granden der Porträtkunst durchgekostet. Zu ihm sind die Größten und Schönsten der Zeit als Modelle gekommen. Er malte sie anders als die gefeierten Kollegen Angeli, Winterhalter und Stieler, und seine Eigenart hatte erobernde Kraft. Das Ruhevolle, Glatte, Schönfärberische, der pathetische Ausdruck war nicht seine Art. Er versenkte sich in das Wesen des Menschen, suchte Funken seines Geistes blitzen zu lassen, die Besonderheiten der Anlage zu zeigen. Das Charakterbild war sein Ehrgeiz, gleichviel ob es sich um den bedeutenden Mann oder die reizende Frau handelte. Dieses Hauptziel glaubte er am sichersten durch eine vollendete Ausführung des Kopfes zu erreichen. Er bevorzugte ihn als Sitz der Gedanken, als Offenbarer des inneren Menschen, vor allem als Träger des untrüglichsten Seelenspieglers, des Auges. So vollendete Akte er malen konnte, der Kopf galt ihm soviel, daß oft die übrigen Körperteile unwesentlicher erschienen, nur angedeutet wurden. Wenn Lenbach das Ganze mit Liebe ausführte, konnte er Höchstes leisten, die Vernarrtheit in den Kopf ließ oft anderes zu kurz kommen. Es war ihm ein Bedürfnis, vieles von alten Meistern zu übernehmen. So sichtbar auch der Einfluß der Rubens, Tizian und Rembrandt in seinen Bildnissen wird, niemals ist er ein bloßer Abschreiber gewesen. Neben jedes Vorbild stellt sich klar erkenntlich Lenbach selbst. Das ihm Eigentümliche ist ein geistvolles, immer schönheitsbedürftiges Könnertum. Er konnte das Modell auch durch launenhaften Einfall eigenartig machen, so daß zuweilen Gewagtes, Herausforderndes in den Bildnissen auftritt. Dann streifen seine Männer leicht die Karikatur, die Schönen ein Lebewelttum. Aber die vielköpfige Porträtgalerie seiner Schöpfung stellt doch den Meister fest, der unter den deutschen Fachgenossen einzig dasteht. Er war sich bewußt, daß die Technik ein Instrument von höchster Bedeutung für den Maler ist. Langstündige Auseinandersetzungen hat er mit dem Freunde Böcklin über dieses Thema gepflogen, denn er schätzte den geistvollsten aller Techniker in dem großen Romantiker. Für Lenbach konnte der Künstler nichts Weiseres tun, als die alten Klassiker zu befragen. Er hatte das scharfe Auge für die Natur, aber Inhalt für das Schaffen mußte Geschichtliches wie Wirkliches hergeben. Die Liebe zu den Alten ließ ihn sogar die Patina der Zeit, das verdunkelnde Kolorit, mit Virtuosität nachahmen. So hatte die Kritik manchmal ein Recht zu behaupten, daß er mit Kot male und mit Tinte schattiere. Lenbach war in eine große Zeit hineingeboren, und seine Bedeutung wird durch die Tatsache erhöht, daß eine ganze Anzahl geschichtlicher Größen seine Sitzer waren. Führende Staatsmänner und Militärs, den Kaiser, den Papst hat er gemalt. Wir danken ihm Porträts Wilhelm I., die den schlichten, gütigen Menschen in all seiner Vornehmheit festhielten. Er war der beste Bismarckmaler, hat die scharfgeschliffene Denkerphysiognomie Moltkes, hervorragende Geister wie Gladstone, Mommsen, Virchow, Liszt und Wagner meisterhaft porträtiert. Um solchen Sitzern gerecht zu werden, mußte ein ebenbürtiger Intellekt in das Geheimnis ihrer Natur einzudringen verstehen, es ihnen wie ein kühner Eroberer mit dem Pinsel entreißen können. Nichts unterstreicht Lenbachs eigne Bedeutung stärker als die Tatsache, daß ihn eine zwan-

zigjährige Freundschaft mit Bismarck verband. Ihm war es gestattet, den eisernen Kanzler wie den Schloßherrn von Varzin in jedem beliebigen Augenblick mit Pinsel oder Zeichenstift wiederzugeben. Er hatte seine persönliche Auffassung von der Art wie ein Porträt entstehen müsse. „Ich fühlte", sagte er, „daß ich nichts auf der Welt zu tun hätte, als etwas Bestimmtes aus der Natur herauszugreifen, was auf meinem Bilde den Eindruck einer machtvollen Lebensfülle machen müsse. Daß das nur zu erreichen sei in einer glücklichen Form, aus der alles ausgeschieden wäre, was die Einheit stören könnte, das Licht rhythmisch verteilt, alles gleichsam zu einem dramatischen Moment gesteigert wäre, zugleich aber wieder zu harmonischer Ruhe durchgebildet." So begreift sich das außerordentlich Gegenwärtige und zugleich Altmeisterliche seiner Bilder. Das Altmeisterliche gerade hat ihn im Zeitraum des einsetzenden Sezessionismus heftige Kämpfe ausfechten lassen. Die Jugend verachtete das historische Vorbild, die vornehme Haltung, den Stil. Sie wollte die frische Augenkunst, die nicht nach würdigem Stoff fragte, und mit telegraphischer Schnelle vortrug. Nie ist Lenbach in seiner Wegrichtung irre geworden. Das zuverlässige, schönheitsgehobene Abbild des Modells blieb ihm das Wesentliche. Er fühlte, daß in seiner Auffassung nichts Verknöchertes lag, und daß es weise war, den Tizian und Reynolds die Treue zu wahren. Den Siegerinnen des Salons galt es als besonderer Triumph von dem Meister gemalt zu sein, und die Lenbachsche Schönheitsgalerie enthält reizvolle, pikante Typen. Vielleicht sind die feinsten Blüten seines Temperaments die geistreichen Kopfzeichnungen in Feder und Kreide, die Kaltnadel-Radierungen ähneln. „Holbein", sagt Hubert Herkomer, „schuf als erster Kreidezeichnungen, aber nichts gleicht Lenbach, wenn er hierin Bestes gibt."

Der Aufstieg des Künstlers vom Maurergesellen bis zum gesuchtesten Bildnismaler Deutschlands war seinem Genie und auch seiner Charaktertüchtigkeit zu danken. Im Dorf Schrobenhausen bei Augsburg begann er 1836 als Sohn eines Maurers das Leben. Er hatte fünfzehn Geschwister, sollte das väterliche Geschäft fortsetzen, aber verdiente schon auf der Schule in Landshut Geld mit kleinen Malaufträgen. Als Pilotys Schüler erwarb er ein Staatsstipendium für das realistisch genrehafte Bild „Landleute im Gewitter". Er durfte den Lehrer nach Italien begleiten, und seiner Empfehlung dankte er den Ruf an die neugegründete Kunstschule in Weimar, wo ihn Freundschaft mit Böcklin und Begas verband. Ob er dann im Auftrag des Grafen Schack, der sein glänzendes Kopistentalent entdeckt hatte, wieder in Italien oder Madrid weilte, ob er in Paris, Wien oder Ägypten arbeitete, den kernhaften Bauern fesselte die Heimat. In München konnte er sich ein echtes Renaissanceheim erbauen, und als weltberühmter Meister und Präsident der Künstlergenossenschaft hat er hier 1904 die Augen geschlossen.

Unser Bildnis „Rotblondchen" enthüllt die herzenswarme Natur des Malers, der so selbstsicher und scharfergründend in die Welt blickte. Mit allem Vaterstolz hat er die lichtblonde Marion, das älteste Töchterchen, oft genug gemalt. Er gab seinem „wundertätigen Magier" Rubens nichts nach in der Schilderung der eigenen Lieblinge. Reizend verstand er durch Kostüm und Haartracht die kleinen Persönlichkeiten fesselnd zu machen. Hier hat ihn das venezianische Rotblond des Haares entzückt, das er mit blaßblauem Band chignonartig hochnahm. Einige Seitenlöckchen sind herausgeschlüpft. Sie spielen um das kecke Gesichtchen mit dem eigenartig verschleierten Blick der mandelförmigen Schwarzaugen. Es ist ein echter Lenbach, weil der Brennpunkt des Interesses in geistvoller Charakteristik liegt und weil zugleich soviel dekorative Anmut entwickelt wurde.



Lenbach / Rotblondchen

Villa Lenbach, München

„Christus in Bethanien"

von Eduard von Gebhardt (1838–1925)

National-Galerie, Berlin

Unsere Zeit ist nicht für Religionsmalerei gestimmt. Mehr denn je gilt das Wort des modernen Philosophen als sittliche Forderung: wir brauchen nicht die guten, sondern die tüchtigen Menschen. Wenn ein Künstler wie Eduard von Gebhardt trotzdem nur aus den Evangelisten und dem Alten Testament seine Stoffe schöpfte, muß eine innere Nötigung stärker sein als alle Zeiteinflüsse. Vor diesem Gradgewachsensein beugen wir uns alle, wie toll auch der Modenwechsel im Kunstgebiet den Ossa auf den Olymp türme. Wir beugen uns um so bereitwilliger, als das hohe Wollen von einem seltenen Könnertum gestützt wird. So mußt du sein, du kannst dir nicht entrinnen, heißt es für Gebhardt, wenn wir die Einwirkungen des Elternhauses und die persönlichen Anlagen in Betracht ziehen. Als Sohn eines Konsistorialrats, als ein tiefgläubiger, willensfester Charakter hat er den Weg des Malers beschritten. Unablässig hat er geschaffen, und die Erstlinge wie die Spätlinge seiner Arbeit tragen gemeinsame Züge. Wie stark auch der Strom deutscher Schöpferkraft zeitweilig verschüttet oder abgelenkt wurde, die ursprünglichen Eigenschaften treten immer aufs neue zutage. Die alten Niederländer, Dürer, Holbein, die Nazarener sandten Ausstrahlungen in das Schaffen unseres Meisters. Wie immer er seine Vortragsweise bereicherte, im modernen Sinne wandelte, jedes seiner Bilder blieb ganz unverkennbar ein Gebhardt. Typisch für ihn ist ein grundsolides Handwerk wie die Echtheit des innerlichen Lebens. Er malt nie die bloße Füllfigur, obgleich die Menschenwelt um seine Lieblingsgestalt, den Heiland, meist aus Einfältigen, Kindern und Leidenden besteht. Es lohnt jedem Einzelnen seines schlichten Volkes tiefer in die Augen zu schauen. Wie bei Hauptmanns Hannele, oder dem Fuhrmann Henschel erschließt sich dann der ganze Reichtum der Menschenseele. Und er ist ebenso groß als der Schilderer von Geist, Charakter und Eigenart, als der von Tugenden und menschlichen Schwächen. Das Laster in aller Kraßheit, wie es die Hogarth und Goya unerbittlich bloßstellten, findet sich bei ihm nicht. Christus ist die Zentralsonne seiner Kunst, und Gebhardts Erlöser hat weder mit der unbarmherzigen Häßlichkeit des Grünewald-Typs, noch mit der landläufigen Süßigkeit des Pfannschmidtschen Gottessohnes etwas Gemeinsames. Er hat das schmale, feingeschnittene Antlitz mit der Stempelung der Vergeistigung und Leidberührtheit, das die Herzen magnetisch anzieht. Er kann etwas kleinbürgerlich erscheinen, wie auf den Frühbildern, und er kann sich bis zu klassischer Renaissanceschönheit steigern, wie bei dem „Christus auf dem Meere" im schlesischen Kirchengemälde. Nur ein Künstler von ungewöhnlicher Originalität war imstande, dem Religionsbilde eine wirklich neue Fassung zu geben. Gebhardt band sich an keine bestehende Formel. Er hielt es nicht für nötig, wie zu seiner Zeit Holman Hunt, vorerst im Gelobten Land die ursprüngliche Umwelt des Heilands zu erforschen. Auf den Ruhm des Orientgelehrten erhob er keinen Anspruch. Wie seine Vorbilder, die Flanderer und Holländer, verlegte er den Schauplatz der Heiligengeschichte in die heimatliche Welt. Aber nicht die eigene Zeit schien ihm der passende Rahmen, sondern die deutsche Renaissance, in der die geistigen Bahnbrecher wirkten, in der das deutsche Bürgerheim die Stätte hoher Kulturpflege war. „Warum ich die biblischen Bilder in altdeutschem Kostüm male", hat er ein-

mal selbst geschrieben, „ja wie denn? Sollte ich etwa weitermalen wie die Nazarener? Anfangs dachte ich auch nicht anders, aber meinen hausbackenen Menschen wollten die konventionellen Gewänder partout nicht passen. Ja, sagten die klugen Menschen, ich sollte es doch so malen, wie es gewesen ist, es ist doch im Orient passiert. – Malen wir denn nicht als Deutsche für Deutsche?" Und an dieser deutschen Note hat der Maler festgehalten in Trachten, Geräten, in der Landschaft. Auch wenn der Heiland nicht auftritt, seines Wesens Hauch ist allgegenwärtig. Im sprechenden Blick, in der ausdrucksvollen Hand, in der seelischen Fülle kennen wir den Schöpfer der großen Religionswerke wieder. Er bleibt der Charakterspiegler und der Meister der Sachlichkeit, auch wenn er als Porträtist auftritt. Und immer steht der Maler auf der Höhe des Zeichners. Er hat vorerst heiß um die Segnungen einer Palette gerungen, wie sie die Eycks und Memling besaßen. Starkleuchtende Lokalfarben strebte er nebeneinander zu setzen, bis auch ihn die modernen Probleme beschäftigten. Zum Impressionismus hat es ihn, wie den andern großen Christusmaler unserer Zeit, Fritz von Uhde, nie geführt. Wie reich innerhalb dieser umgrenzten Wegrichtung das Ausdrucksregister Gebhardts war, sagt seine Freskenreihe an den Wänden des Klosters Loccum in Hannover. Hier kann er als Idylliker, als heißatmiger Dramatiker und als Sittenschilderer auftreten. Er ergreift, erschüttert und fesselt durch Christi Taten in holder Landschaft, auf den Tempelstufen, im Dom, im Bürgerhaus, auf der Straße. Wir spüren gewisse Beeinflussungen durch Kunsterinnerungen an Niederländisches und Italienisches, aber wie stark und frei, wie ganz von eignem Herzblut durchpulst zeigt ihn der tosende Wirbel von Mensch und Tier in der „Austreibung aus dem Tempel". Vielleicht hat der Maler in zahllosen Studien sein Bestes ausgesprochen, denn in ihnen feiert der Menschenkenner in unvergleichlich scharf erfaßten Physiognomien seine Triumphe.

Gebhardt wurde 1838 in Estland geboren. Er besuchte in Reval das Gymnasium, und für sein Malstudium die Akademien von Petersburg und Düsseldorf. Hier fand er als Lehrer und Professor eine Lebensstellung und schöpfte reiche Anregungen durch Studien in Italien. Seine Kunst zeigt wiederholt die Gattin und die Kinder, die ihm ein beglückendes Heim schufen. Bis in sein Patriarchenalter hat den lauteren Menschen und großen Künstler die Verehrung der Mitwelt getragen. Die Schrecken des Weltkrieges und seiner Folgen hat er durchleben müssen und ist 1925 zur ewigen Ruhe eingegangen.

Als Gebhardt 1870 sein „Abendmahl" vollendet hatte, war seine Meisterschaft als Religionsmaler entschieden. Er hatte es verstanden, dem uralten Stoff eine ganz eigenartige Fassung zu geben. Ganz still, voll verhaltener Erschütterung wird die weltbewegende Tragödie vorgetragen. Nichts von dem kreisenden Blutstrom Leonardos ist spürbar, und die naive Eintönigkeit eines Dirk Bouts liegt himmelweit überwunden. Auch die während der Arbeit an den Loccumer Fresken entstandenen religiösen Staffeleigemälde behandeln Episoden aus Christi Leben in des Künstlers ganz persönlicher Darstellungsform. Ein bürgerliches Genrebild aus der Renaissance erscheint unser „Christus in Bethanien". Eindringlich spricht der Heiland zu den Geschwistern Lazarus und Maria, und die verklärten Augen des holden Mädchens, für das des Malers Gattin Modell saß, scheinen eine beseligende Verkündigung zu schauen. Martha ist indessen ganz mit Küchenangelegenheiten beschäftigt. Das saubere, wohlhabende Heim mit dem Einblick in die fliesenbelegte Küche, der weiße Rosenstrauß in der Glasvase, das lebhafte Farbenspiel aparter Stoffe, die Helligkeit mit ihren feinen Halbtönen lassen niederländischer Klassiker gedenken. Deutsche Art spricht aus den Gemütsregungen des Bildes.



Eduard Gebhardt / Christus in Bethanien

National-Galerie, Berlin

„Salome"

von Lovis Corinth (1858–1925)

In Privatbesitz, Barmen.

Wer denkt, und was noch viel seltener ist, wer Geschmack hat" sagt Voltaire – unter Geschmack begriff er also offenbar all die zarteren Funktionen des Gefühlslebens und schätzte sie besonders ein. Geschmack im höchsten Sinne heißt Gegensätzliches, Unverträgliches auszugleichen wissen, heißt Takt des Empfindens. Geschmack in dieser Auffassung haben die Klassiker im Reich der Kunst besessen. Sie wußten ein elementares Temperament unter die Zügelung des abwägenden Verstandes zu stellen, wußten alles Ringen der Impulse durch Seelisches auszugleichen. An einem Mangel solchen Geschmacks liegt es fraglos, daß die künstlerischen Darbietungen des Malers Lovis Corinth im großen Publikum und auch im Kreis der Kunstkenner mit vielem Widerspruch aufgenommen werden. So sehr sein Könnertum gelegentlich imponiert, so weiß er beständig durch ein Element des Gewöhnlichen, das auch das Brutale nicht scheut, durch einen Mangel an aufrichtigem Gefühl abzustoßen. Er vergröbert die Natur im Porträt, er übertrumpft den Animalismus in Stoffen solchen Charakters, und er schädigt das hohe Wesen der Pathetik, wenn das Allzuirdische allzu erkenntlich bleibt. Selbst wenn es ihm gelang, ein paar vielfigurige Bilder wirksam zu gestalten, überzeugt er uns nicht als bedeutendes Kompositionstalent. Alle handwerkliche Sicherheit verbirgt nicht Oberflächlichkeiten, er entzückt oft durch koloristischen Feinsinn und muß oft durch Unsauberkeit des Tons mißfallen. So entläßt er uns meist mit gemischten Gefühlen. Wir haben im Lauf der Jahre den schlackenreinen Guß erwartet, aber auch seine letzten Werke offenbarten noch nicht die hohe Form. Erst kürzlich hat er ein monumentales „Golgatha", ein Triptychon für seine Vaterstadt vollendet. Es ergriff und bezeugte dadurch ein Ergriffensein des Künstlers, aber es war charakteristisch, daß er auf den Fußstapfen des alten deutschen Meisters Grünewald ging. So konnte er eine feierliche Größe der Stimmung mit naturalistischer Häßlichkeit paaren. Tragik ging von seinem Gekreuzigten in der dramatisch erregten Landschaft aus, aber die edle Prägung des Menschheiterlösers fehlte. Und in den Seitenbildern mischten sich seltsam Hysterie und akademisches Pathos.

Trotzdem bedeutet Corinth eine Ziffer im heutigen Kunstleben Deutschlands. Er ist eine der seltenen Kraftnaturen unter den Malern. Seitdem die Berliner Sezession ins Leben trat, zählte er zu ihren Stützen, und seit Max Liebermanns Austritt ist die Würde des Präsidenten auf ihn übergegangen. Weniger der Geist des Neuerertums in technischen Beziehungen wird durch ihn gekennzeichnet, denn von seiner Arbeitsweise leitet sich keine bahnbrechende Ausdrucksform wie von den Manet und Whistler ab. Er ist jedoch ganz Sezessionist im Sinne des individualistischen Auftretens. Empfindlichkeiten des Publikums stören ihn nicht, er kennt keine Verbindlichkeiten der Vornehmheit. Oft überzeugt er von anatomischem Wissen und zeichnerischer Fähigkeit, vor allem den weiblichen Akt kann er meisterhaft wiedergeben, oft ist es ihm bequem, seine besonderen Gaben nur vermuten zu lassen. Man empfindet ein Naturburschentum, das zu Wirkungen hilft wie es Wirkungen zerstört.

Merkwürdig ist ein akademischer Hang in all seinem Schaffen. Es trieb ihn, die erschütterndsten Szenen der Religionsgeschichte zu malen, wie die Pietà am Leichnam des Sohns, die Kreuzigung und die Kreuzabnahme, er wollte es den Rembrandt und Böcklin nachtun. Es lockte ihn in die Mythologie, und wie Rubens erging er sich bacchantisch oder versuchte die idyllische Zierlichkeit Botticellis. Seine Kunst verrät Altmeister-Wissen. Aber ob er auch nach den Vlamen oder Italienern oder neuerdings nach dem Frühen vom Mittelrhein Ausschau hielt, er ist nicht schlechtweg ein Epigone zu nennen. Er hat die persönliche Note. Am besten bezeichnet das Attribut des modernen Rubens diesen urwüchsigen, fruchtbaren Künstler, aber es darf nur mit allem Vorbehalt genannt werden. Corinth hat wohl etwas von der sinnlichen Vollkraft des Barockgenies, aber nicht dessen Grandseigneurtum, nichts von seiner Schönheitsverzücktheit und inneren Größe. Näher steht er Jordaens durch vollsaftiges Wirklichkeitsgefühl und derbe Bürgerlichkeit. Sein Christus wie seine Legionare, seine Helden und Göttinnen erinnern oft peinlich an die Modelle niederer Herkunft. Sie gehen durch keinen Veredelungsprozeß in seiner künstlerischen Auffassung. Sie bedurften oft selbst nicht einmal des Wassers und der Seife, um für die bildliche Wiedergabe würdig vorbereitet zu werden. Die Freude am Malenkönnen genügt diesem Künstler, wir müssen uns mit ihm abfinden, übersehen können wir ihn nicht. Als Ritter ohne Furcht ist er von jeher aufgetreten, er fragte nicht nach der Mißbilligung der Philister und Ästheten, aber seine verantwortliche Stellung im Berliner Kunstleben zeigt klar genug die Hocheinschätzung eines beträchtlichen Anhängerkreises.

Corinth ist Ostpreuße von Geburt, und das stempelt ihn als derbtretend und selbstbewußt. Als der Student in Paris die Nachricht von der ersten Annahme eines Bildes im Salon erhielt, durchdrang ihn sogleich die Überzeugung „den Rochegrosse wollte er schon einholen, das machte ihm keinen Kummer mehr." Er wurde 1858 in Tapiau geboren, sein Vater war Gerbermeister und die Familie Bauern, und auch aus diesen Umständen erklärt sich der Charakter seiner Kunst. Nach Gymnasialjahren besuchte er die Akademien in Königsberg und in München. Er nahm sein Studium so gründlich, daß er auch noch nach Paris zu Bouguereau ging, und von diesen Erfahrungen hat er mit Natürlichkeit und Humor berichtet. Denn Corinth weiß sich auch schriftstellerisch leicht und drastisch mitzuteilen. In München hat er sich den Fortschrittlern trotz all seines Akademismus zielbewußt angeschlossen, aber dort nicht die rechte Anerkennung gefunden. Erst in Berlin, wo er seit 1900 sein Heim aufschlug und eine begabte Künstlerin heimführte, erwarb er als Lehrer und durch die Sezessionsausstellungen seinen Namen.

Mit der „Salome" zahlte Corinth den Zoll an eine Modeströmung, die durch Oskar Wildes Dichtung angeregt wurde. Sein Gemälde behandelt den bis zum Überdruß benutzten Stoff jedenfalls mit Originalität. Wir sehen ihn hier in seiner glänzendsten Eigenschaft als Fleischmaler und als einen sehr aparten Koloristen und Arrangeur. Eine andre Frage ist es, ob er den orientalischen Charakter des Stoffes wahrte. Wir finden ihn wohl in der perversen Regung der Salome, das Totenauge des Johannes zu öffnen, aber weder in der Erscheinung der syrischen Prinzessin, noch in der des Henkers und ihrer Umgebung. Alles erinnert an gestellte heimische Modelle und und an nordische Verstandeskühle. Das Brütende, Glutende der verborgenen Sündhaftigkeiten der Bibeltragödie, das die modernen Dichter und Musiker reizte, hat nur den Witz des Malers herausgefordert.



Lovis Corinth / Salome

In Privatbesitz, Barmen

„Konservenmacherinnen"



von Max Liebermann (1847 bis jetzt)

National-Galerie, Berlin.

Unaufhaltsam riß die Woge des Naturalismus im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts idealistische Überzeugungen des deutschen Geisteslebens mit sich fort. Tolstoi, Zola, Ibsen traten für den neuen Kunstinhalt in neuer Form ein. Es durfte kein Platzhalten für das Schöne, das Schickliche mehr geben. Alles Menschliche, auch das Allzumenschliche hatte ein Anrecht auf künstlerische Gestaltung. Diesem Hunger nach dem Leben kam die soziale Bewegung und das Mitleid mit der Armut, mit allen Enterbten des Schicksals zu Hilfe. Mit Energie wurde dieser Zeitgeist von den bildenden Künsten aufgenommen, und als Flügelmann der Revolutionäre bewirkte Max Liebermann den Umschwung im Gebiet der Malerei. Andere Stoffe, andere Ausdrucksweisen sind durch ihn salonfähig geworden. Es war die persönliche Anlage, wie die Beeinflussung durch fremde Vorbilder, die ihn zum Bahnbrecher werden ließen, und er hat sein Ziel mit Konsequenz verfolgt. Der Widerstand, dem er begegnete, ist nicht gering gewesen, aber er konnte der Leidenschaftlichkeit seiner Anhängerschaft nicht standhalten. Die naturalistische Richtung seines Schaffens hätte die scharfen Angriffe weniger geweckt, denn unser Volk ist an die Mitwirkung des Naturalismus in deutscher Kunst gewöhnt. Wesensfremd war die neue, von Frankreich her bezogene Vortragsweise des Impressionismus, die das Schnelle auf Kosten des Geduldigen, das Geistreiche auf Kosten des Zuverlässigen begünstigt. Gerade sie entsprach dem Temperament Liebermanns, sie wurde der Kompaß, nach dem sich seine gesamte Kraftentfaltung regelte. Das momentan Erfaßte sollte seine Kunst bildlich machen. Vorerst stellte er zwei Jahrzehnte lang überwiegend ruhigere Arbeitsgemeinschaften dar, Frauen beim Geflügelrupfen, beim Gemüseputzen, Arbeiter beim Rübengraben. In dem älter gewordenen Maler wuchs dann der Drang, Bewegtes, bis in die äußerste Spannkraft Gesteigertes, fast die Hysterie, wie auf der „Begrüßung des Papstes in Sankt Peter", zu spiegeln. Der Naturalist äußerste sich schon in dem Knaben, der die Lehrer des Gymnasiums, die Wäscherinnen, die Reinemachefrauen zeichnete. Der Student in Weimar malte dann den arbeitenden Bauer in aller Echtheit ab. Reisen nach Holland, die Studienzeit in Paris und Barbizon, später auch Manets Streben, nur mit reinen Farben und ohne Schatten zu malen, bestärkten ihn in dem Willen zur Freilichtmalerei. Sie schärften sein Auge für die Beobachtung des Lichtes. Da das Wie des Vortrags ihm schließlich allein entscheidend für den Wert einer Leistung wurde, kam er zu vielen Bildern mit ganz gleichgültigem Inhalt. Er erklärte die künstlerische Phantasie als bloße Fähigkeit des rechten Farbenzusammenstimmens. Die gut gemalte Idealgestalt und die gut gemalte Rübe galten ihm als gleichwertig. Allem Fortschrittlertum schloß sich Liebermann an, und es forderte zweifellos eine Gegnerschaft heraus, daß die Cliquenbildung auch das Unbedeutendste von seiner Hand hochpries. Die Berliner Sezession wählte diesen aufrechten Neuerer, der auch als geistreicher und begüterter Mann von vielem Einfluß war, zu ihrem Präsidenten. Er half frisches Leben in die Ateliers tragen, half zu schärferem Sehen und verfeinerter Malkultur, zu einer Bereicherung unseres Kunstinhalts. Daß unter seiner Ägide auch viel des Unzulänglichen, des Abstoßenden, die ganze Verderbtheit pariserischer Bohèmewelt Eingang fand, daß er immer holländische

Motive bevorzugte, können ihm viele nicht vergessen. So stark die Kreise der Akademie gegen ihn Stellung nahmen, sie vermochten die Güte mancher seiner Bilder nicht zu übersehen. Gesamtausstellungen zeigten immer aufs neue genug des Bewunderungswerten, Arbeiten von altmeisterlicher Schönheit aus früheren Jahren. So erwählte die Berliner Akademie diesen überzeugten Naturalisten, zu ihrem Mitglied.

Seine Kunst hat manche äußerlichen Wandlungen durchgemacht. Sie war vorerst Dunkelmalerei, dank Munkacys Lehre. Sie lichtete sich dann immer mehr auf, ließ die Sonne prall hereinscheinen. Es leuchteten noch manche starken Lokalfarben, aber das Licht löste sie auf, ließ sie an Zartheit gewinnen, was sie an Sinnlichkeit verloren. Er näherte sich den Fünfzigern, als er wieder Farbigkeit wollte, doch das Helle nicht aufgab. Mit nervöser Beweglichkeit sucht er immer neue Formen des Malvortrags. Das Unmittelbare, Blutdurchpulste ist ihm wesentlich geblieben, und eine diskrete, vornehme Tönung bleibt ihm das Selbstverständliche. Hält man im Schaffen des Künstlers Umschau, so überwiegen die Bilder, die sich mit dem schlichten Volk beschäftigen. Von den „Gänserupferinnen", den „Arbeitern im Rübenfeld", dem „Altmännerhaus in Amsterdam", der „Flachsscheuer in Laren", den „Netzflickerinnen", dem „Mann in den Dünen", den „Seilern" bis zu dem „Gänsemarkt in Amsterdam" suchte er die Leute des Arbeiterstandes in ihrem Treiben zu belauschen. Ihn fesseln ihre Bewegungen, oft die gleichgearteten, maschinenmäßigen, aber auch erregtes Durcheinander. Im geschlossenen Raum wie in der freien Natur wird dem Wesen der Luft und des Lichtes dabei auf das Feinste nachgespürt. Als kritisch veranlagter Geist, dem der Sinn für das Feierliche nicht gegeben ist, vermag er das seelische Ergriffensein der Millet und Meunier nur zuweilen mitzuteilen. Tief hat der Holländer Israels auf ihn eingewirkt, blieb ihm jedoch an Gemütsreichtum überlegen. Diesen vermissen wir vor allem in seinen Porträts. Gelegentlich erfassen sie das Charakterbild scharf. Sie vertreten aber in ihrer Farbennüchternheit und Haltung den Geschmack einer prosaisch gerichteten Zeit. Auch wenn Liebermann wie im „Jesus unter den Schriftgelehrten" oder „Simson und Dalilah" Religionsstoffe gestaltete, weiß er zu interessieren, nicht zu erheben.

Als Sohn eines reichen Kaufmannshauses sah der Künstler 1847 in Berlin das Licht der Welt. Er empfing unter Steffeck, dann in Weimar unter Pauwels und in Paris bei Munkacy Kunstbelehrung. In Holland, Paris, Venedig, München hat er sein Wissen gemehrt. Er gründete in Berlin sein Heim, aber Holland wurde das Wahlvaterland. Das Strandleben und Sporttreiben in Scheveningen und Katwyk haben den Impressionisten graphisch und malerisch mit reichlichen Stoffen versorgt.

Das kleine Gemälde „Die Konservenmacherinnen" aus dem Jahre 1873 entstammte der Zeit der Dunkelmalerei, als das Vorbild der Belgier und Munkacys noch Liebermann die Wege wies. Nur spärliches Licht fällt auf die Gruppe der holländischen Frauen und Mädchen, die emsig unter Aufsicht Zwiebeln und Kohl verkleinern. In dem Dämmer wird jedoch jede Persönlichkeit vollkommen deutlich. Die Müde, die Redselige, die Bescheidene zeichnen sich ab. Alle sind Kinder eines gutgearteten, schwerfälligen Volkstums. Eine in breiten, doch fein abgestuften Flecken hingesetzte, reiche Farbenmosaik von wundervoller Harmonie des Zusammenklangs erinnert an klassische Kleinmeister der Niederlande. Die gleichgroße Studie zu diesem Werk enthält bereits alle Vorzüge des sicheren Erfassens und geistvollen Übertragens. In Berlin wünschte man solch realistisches Werk nicht zu zeigen, aber auf der Ausstellung in Antwerpen wurde es verkauft und nachbestellt. Noch hatte Menzels Eisenwalzwerk die Bahn für den Naturalismus in Deutschland nicht frei gemacht.



Liebermann / Konservenmacherinnen

National-Galerie, Berlin

„Ballsouper"



National-Galerie, Berlin.

Adolf Menzel ist der klassische Wirklichkeitsschilderer der deutschen Kunst. Mit einem Auge, das wie eine camera lucida festhielt, mit einem Gedächtnis, das die Eindrücke in zuverlässiger Treue bewahrte, vermochte er die Realität im Bilde zu spiegeln. Von den verwandten Geistern im Kunstbereich unterscheidet ihn die Weite seines Horizontes. Er besaß die latente Scharfsichtigkeit für alles, für das Gewirr der Straße, des Marktes, des Ballsaals, für den Einzeltyp jeder Art, für das unscheinbarste Einzelobjekt. Ihm boten die Masse, die bewegte Gruppe, die besondere Beleuchtung keine Schwierigkeiten.

Dieser Realismus war von solcher Kraft, daß ihm auch das Vergangene aktuelles Leben werden konnte. Ein zufälliger Auftrag für Illustrationen wies ihm den Weg in die preußische Geschichte, besonders in die Sphäre Friedrich des Großen, und ein eminentes Kulturstudium ließ sie durch seine Kunst eine Wiedergeburt feiern. Aber wir sehen nicht die automatischen Schemen eines Geistesbeschwörers, sondern vollpulsende, heißatmige Echtheit. Menzel läßt den Helden des Siebenjährigen Krieges noch einmal triumphieren und leiden, er zeigt ihn in seiner landesväterlichen Sorgfalt, in seinen Geistesfreuden und ästhetischen Genüssen. Das preußische Rokoko mit seiner Zopf- und Schwerterbschaft und seiner Sanssouci-Grazie wird durch seine Zeichnungen für Kuglers Geschichte Friedrich des Großen, durch seine kolorierten Lithographien mit Studien aus der Armee des alten Fritz, durch seine zahlreichen klassischen Ölgemälde absolute Tatsächlichkeit. Er hatte diesen Abschnitt glorreicher Vergangenheit so wahr gesehen, daß es nur natürlich war, wenn man gleiche Anforderungen für Gegenwartsschilderung an ihn stellte. So wurde er mit Zeichenstift und Pinsel auch der geniale Historiograph der monarchischen Ära, die er selbst in voller Manneskraft erlebte. Die Königsberger Krönung Wilhelms I, seine Abreise in den deutsch-französischen Krieg, die Feste bei Hof hat er in aller Lebensfülle verewigt. In diesem Sinne verdient er auch den Beinamen des patriotischen, des preußischen Künstlers.

Aber wie himmelweit ist seine Kunst allem bloßen Hofmalertum überlegen. Er kannte keine Schablone, keine Schönfärberei, keine Arrangements zur Erzielung theatralischer Wirkungen. Immer studiert der Realist mit eindringender Gewissenhaftigkeit, immer erfaßt der geistvolle Charakteristiker, und der feinfühligste Malerinstinkt gestaltet das Werk mit höchstem Reiz der Lichtführung, der Tonwerte, der lebendigen Linie. Wir können den Namen Menzel ins Treffen führen, um mit einem Schlag den kunstunholden Begriff des Preußentums in Glorie erstrahlen zu lassen. Preußen hat den Künstler hervorgebracht, der in seinem Schaffen allen Impressionismus, allen Pleinairismus, die wunderholdeste Tonmalerei, alle Forderungen nach naturalistischer Wahrheit vorwegnahm. Und ihm gehörte das alles selbstverständlich zusammen mit meisterhafter Zeichnung, mit der Gewissenhaftigkeit bis in das Kleinste und mit unentbehrlicher Vornehmheit. Bei jeder Errungenschaft der Moderne können wir auf Menzel hinweisen und sagen, der hat das auch gekonnt.

Um das Leben zu schildern, wie es Menzel tat, mußte eine reiche geistige Ausstattung die Vorbedingung sein. Nicht nur der Ernst, den keine Mühe bleichet, nicht nur seltene Menschenkenntnis, auch Gemüt, Witz, Humor und geistvolle Phantasie. Oft genug spüren wir den Schalk durch alle Berichterstatter-Strenge, oft verrät sich das warme Herz, und aus Phantasus Reich weiß er Entzückendes heraufzubeschwören. Und wie verstand er in den Menschengesichtern das reiche Empfindungsregister, wie wußte er jede Gesichtsfalte, jede leichte Bewegung für die Charakteristik auszunutzen. Die Landschaft, die Architektur, das Intérieur, Tiere, Beiwerk jeder Art fesselten ihn darstellerisch. Wollen wir Menzel als Künstler des leichtbeschwingten Einfalls genießen, müssen wir die reizenden Phantasien studieren, die er über seine Urkunden, Gedenkblätter, Diplome über ein kaiserliches Tafelservice ausstreute.

Als ganz junger Mann hat er „Künstlers Erdenwallen" bereits in einem Zyklus von Federzeichnungen geschildert, die Schadows Aufmerksamkeit erregten. Dann folgten die ausgedehnten Friedrich-Serien und Einzelbilder, und dazwischen eine unversiegliche Masse von Wirklichkeitsausschnitten. Er hat das Gewirr des Boulevardtreibens mit Raffaellis Esprit erfaßt, hat den Waldgottesdienst in Kösen, das Marktgewimmel in Verona, die Hofbälle, die Kurgäste in Kissingen, die Prozession in Gastein, den Hochaltar der Salzburger Kirche mit Treffsicherheit veranschaulicht. Und es hat ihm auch gepaßt die rußigen Schmiede im Eisenwalzwerk, die Maurer auf dem Bau unter die Mikroskopie seines Auges zu bringen. In seiner Kunst hat der nackte Mensch keinen Raum gefunden, weil wir so etwas im Leben nicht sehen, aber er hat nach dem Modell mit so fabelhafter Ausdauer studiert, daß man sagte, er zeichne das Mark in den Knochen mit.

Menzels Leben war bis zum letzten Tag ununterbrochene Arbeit. Er wurde 1815 in Breslau geboren, und sein Vater, ein Mädchenschulen-Vorsteher und Lithograph wurde sein erster Lehrer. Auf der Berliner Akademie weilte er nur kurze Zeit, und entwickelte sein Talent, durch Existenzkämpfe gespornt, aus der Machtvollkommenheit des eigenen Genius. Er ist früh eine Stütze der Familie geworden, hat mit der Zeichenfeder, als Lithograph, Holzschneider, Aquarellist und Ölmaler die Besten seiner Zeit bezwungen. Die Akademie durfte ihn als ihr Ehrenmitglied betrachten wie die Sezession, denn Menzel wollte nur gute Kunst, ganz unabhängig von allen Schuldogmen. Als Veteran deutscher Malerei hat er 1905 die Augen geschlossen.

Der schweigsame Junggeselle suchte auch oft rauschende Festlichkeiten auf. Kraft seines Genies stand ihm das Königsschloß offen, und von diesen Eindrücken hat er die Welt Vieles schauen lassen. Das „Ballsouper" aus seinen sechziger Jahren verrät die Meisterhand im Erfassen momentaner Lebensfülle. Wir empfinden uns wie in den Wirbel des Balls im Berliner Kaiserschloß hineingezogen, wie selbst von materiellen Bedürfnissen während der schnell vorübereilenden Souperpause bedrängt. Die Musik schweigt, aber die weißen Reflexe von zahllosen Kerzen hüpfen und schwirren über Epaulettes und schöne Nacken, und es knistert und vibriert von Galaschleppen und gedämpfter Ballfröhlichkeit. Auch den Kolorismus hat es wie Champagnerstimmung erfaßt, und doch wahrt er eine entschiedene Vornehmheit durch die bräunliche Barock-Architektur und die dunklen Akzente der Uniformen.



Adolf Menzel / Ballsouper

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

National-Galerie, Berlin

„Die Engelstreppe"

von Edward Burne-Jones (1833–1898)

In Privatbesitz.

Wer die englische Kunst der Georgenzeit mit der der letzten Jahrzehnte der Königin Victoria-Ära vergleicht, glaubt einen Januskopf zu sehen. Blühendes Leben, eine beglückende Wirklichkeit redet aus den Schöpfungen der Reynolds und Gainsborough – der schöne Mensch ist das große Thema der Künstler. Ein Traumland erschließen uns die Rossetti und Burne-Jones. Die Schwermut ist Herrscherin in der Empfindungswelt geworden, und die Legende, die mittelalterliche Sage üben suggestive Gewalt über die Gemüter. Ein lustiges England hat einem melancholischen England den Platz geräumt. Diese zweite Physiognomie hat Burne-Jones vor allem ausprägen helfen. Durch seinen Oxforder Studiengenossen William Morris war er für die Gotik begeistert worden. In der Gestaltenwelt der Artussage und Chaucers hatte er sich heimisch fühlen gelernt. Dann erfaßte ihn Rossettis poetische Mystik so überwältigend, daß er sich ganz als Apostel dieses Führers bekannte. Er trat acht Jahre nach Gründung der Brüderschaft in die präraffaelitische Bewegung ein, als Rossetti schwankte, ob er Dichter oder Maler sein solle, als Hunt im Orient malte und Millais abtrünnig geworden war. Durch Burne-Jones Prinzipienfestigkeit kristallisierte sich der Präraffaelismus, wurde eine englische neue Kunstära und warb Scharen von Bekennern unter den Poeten und Malern des Auslandes.

Immer ist Burne-Jones der Mystiker und der Idealist geblieben. Selbst Rossetti malte einmal ein ganz modernes Bild, aber Burne-Jones beharrte in aristokratischer Wirklichkeitsabgewandtheit. Er war im Testament, in der Artussage, in Chaucer, der griechischen Mythologie heimischer als in seiner Gegenwart. Aus der frühflorentinischen Kunst, aus Lippi, Gozzoli, Botticelli hatte er sich einen menschlichen Idealtyp gewählt, den er in den schmalhüftigen, schlanken Gestalten seiner englischen Landsleute wiederfand. Die schwellende Gliederfülle der Raffael- und Tizian-Modelle erschien ihm allzu menschlich für seine intensiv fühlenden, asketisch gestimmten Kunstwesen. Alles Vertikale entsprach seiner Gotiker-Neigung, und dies betonte er stets noch durch lotrechte Gewandfalten, starrende Speere, fallende Haare, Tuben, Lilienstengel und die architektonische Umgebung. Seine Kreuzigungen und Anbetungen, die „Erzählung der Äbtissin", die „Verkündigung", die Zyklen von Pygmalion, Perseus, Artus sind Programmwerke gotischen Stils. Nur zuweilen läßt er die herben Linien in leiser Renaissance-Wohligkeit anschwellen und erinnert an Raffael und Giorgione. Auch sein Kolorit zeigt ähnliche Abweichungen. Es kann schwer und stumpf wirken, oder in tiefen Harmonien zusammenklingen.

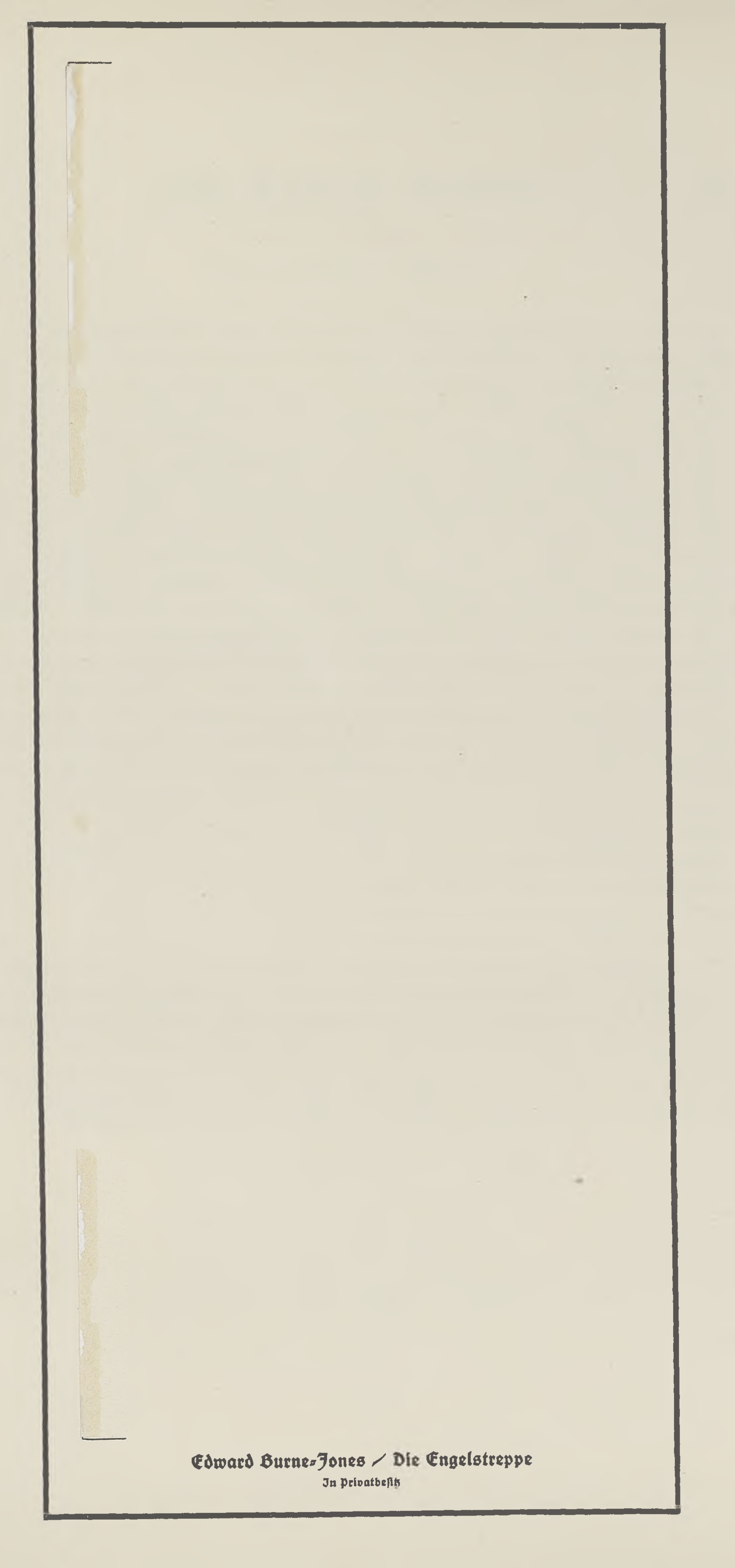
Vor dem Einfluß des Burne-Jones hat sich schließlich auch die Pariser Akademie gebeugt, weder Rossetti, noch Brown, Millais und Hunt bewiesen eine annähernd starke Fähigkeit der Fernwirkung. Aus seiner keusch-seelischen Kunst strömte wie aus der leidenschaftlich-seelischen Rossettis das intensive Aroma, das die Maeterlinck und Malarmé, die Hoffmansthal und George, die Henri Martin, Aman-Jean und Lechter narkotisierte. Die Beredsamkeit des Schweigens, das Hineinlauschen in die Stille, all

die leisen Menschen mit ihren drangvollen Innern, die beherrschten Mienen bei pochenden Pulsen, alle die drames intimes moderner Prägung finden in Burne-Jones ihren besten Wurzelboden. Er schuf der englischen Kunst ein Rittergeschlecht von frommen Toren, die ihren jungfräulichen Schwestern zum Verwechseln ähnelten. Er bewahrte sich im Zeitalter der Naturwissenschaft christfromme Mystik, setzte dem Nietzsche-Individualismus resignierende Weltschmerzlichkeit gegenüber. Aber er war als überzeugter Präraffaelit zugleich auch so ganz der Realist, daß seiner Kunst ein enormes Naturstudium zu Grunde lag. Und seine Ethik bestimmte die Zuverlässigkeit seiner außerordentlichen Technik und Zeichnung.

Burne-Jones enormer Einfluß auf seine Zeit stammte ganz besonders aus seiner beständigen Arbeit für das Kunstgewerbe. William Morris war ein berühmter Architekt geworden und hatte seine reformatorischen Bemühungen um die Heimausstattung aufgenommen. Er feuerte den Freund zu Entwürfen für solche Arbeiten an und fand in ihm den rechten Künstler für seine Absichten. Während seines rastlos tätigen Lebens hat Burne-Jones den größten Teil seiner Zeit auf Entwürfe für Glasfenster, Mosaiken, Teppiche, Reliefs und Illustrationen verwendet. Er hatte das stilistische Geschick, solche Arbeiten dem Architekturrahmen anzupassen. In der weltberühmt gewordenen Handelsfirma Morris, Marshall und Co., die auf jedem Gebiet der Kleinkunst Reformen im präraffaelitischen Sinn des aufrichtigen Naturstudiums und des seelisch gehöhten Inhalts stellte, zählte Burne-Jones innerhalb einer bedeutenden Künstler-Mitarbeiterschaft zu den wichtigsten Faktoren.

Burne-Jones wurde 1833 als Sohn eines Holzschnitzers und Vergolders in Birmingham geboren. Er sollte Prediger werden, aber während seiner Studien in Oxford wurde es ihm durch den Einfluß der Morris und Rossetti klar, daß er zum Künstler bestimmt sei. Ganz schloß er sich den Präraffaeliten an und durfte in seiner Wegrichtung durch steigende Erfolge beharren. Italien hat er mehrere Male besucht und dort seine Bewunderung für die Klassiker des Alt-Florenz befestigt. In London hatte er sein Heim eingerichtet, lebte hier in glücklicher Ehe und als Freund der edelsten Geister seiner Zeit. Er war einer der konsequentesten Sezessionisten, denn er brach vollständig mit der Royal-Academy und stellte nur noch in der New-Gallery aus. Bis zuletzt war er überreich mit Aufträgen beschäftigt und hinterließ bei seinem Tode 1898 in seinem Atelier ein wahres Museum bedeutender zeichnerischer Entwürfe. Den vornehmen, gütigen Menschen hat jeder verehrt, der mit ihm in Berührung kam.

Eines seiner meist bewunderten Gemälde ist „Die Engelstreppe“ aus dem Jahre 1880. In den vielen jungen Mädchen des Bildes wird der quattrozentistische Typ des Künstlers klar. Wir glauben diese edlen Jugendgestalten aus der klassischen Kunst des Hellas und Botticellis Tagen gut zu kennen. Hier tritt die Liebe des Malers für seinen Stil durch eine fast zwanzigfache Wiederholung des gleichen Vorwurfs wie ein Glaubensbekenntnis zu Tage. Er scheint Brautjungfern zu schildern, die aus dem Gemach der Neuvermählten mit ihren Instrumenten und Blumenkränzen heimkehren. Sie schreiten alle in kurzen, weißen Gewändern mit bloßem Hals und nackten Füßen leise und feierlich die goldene Treppe herab. Bei aller Gleichförmigkeit ist die Monotonie vermieden und ein edler Rhythmus erreicht, denn das Herniedersteigen gestattet wechselnde Bewegungsmotive. Ein feiner Elfenbeinton des Ganzen empfängt durch zarte graue Schatten, durch Gold und einiges Grün diskrete Akzente.



Edward Burne-Jones / Die Engelstreppe

In Privatbesitz

„Der Traum Dantes"

von Dante Gabriel Rossetti (1828–1882)

Walker Art Gallery, Liverpool.

Der anglo-italienische Dichtermaler Dante Gabriel Rossetti ist eine der eigenartigsten Künstlerphysiognomien Englands im neunzehnten Jahrhundert. Mit leidenschaftlicher Hingabe hat er dem Präraffaelismus zur Anerkennung geholfen, und seine mystische Anlage äußerte sich in ganz persönlichen Werken. In seiner Kunst laufen sehr verschiedene Richtungslinien. Er begann als Gotiker, und in seinen Marienbildern, Dante- und Arthurstoffen wird alles von der Vertikale beherrscht. Er war auch der echte Gotiker in dem Überströmen des Empfindens, denn alles, der Gesichtsausdruck, die Gestensprache seiner schlankgliedrigen Bildgestalten vibriert von Innerlichkeit. Und glutvoll wie sein Fühlen leuchtet seine Farbengebung. „Edelsteine der Miniatorenkunst" hat Ruskin einige seiner Aquarelle genannt. „Die Farbe", sagte Rossetti selbst, „ist die Physiognomie eines Bildes. Sie kann, wie die Form der menschlichen Stirn, nicht vollkommen schön sein, ohne Güte oder Größe zu beweisen". Mehr und mehr trat ein formenschwellender Hochrenaissance-Zug in Rossettis Kunst auf und wird besonders in Frauenbildnissen deutlich. Wir erkennen verschiedene Modelle, die sich alle einem bestimmten Weibtyp nähern. Meist malt er Brustbilder, oder übernimmt die Erfindung der Hochrenaissance, das Kniestück. Er ähnelt dann den Palma und Giorgione, aber er beherrscht das Gesamtgefüge des Organismus keineswegs wie die Malerklassiker. Auch fehlte ihm gänzlich das Talent für das große Vielfigurengemälde, für das Ausfüllen monumentaler Flächen. Das einzige Freskenexperiment, das er für das Union Debating Room in Oxford malte, und wofür er seine ganze Präraffaelitenschar zu begeistern wußte, zerrann durch Unzulänglichkeit in das Nichts. Die beiden Richtungen Rossettis gehen in manchen seiner Werke auch durcheinander, Florentinisches durchdringt sich seltsam mit Venezianischem.

Mit dem Jugendwerk „Die Mädchenzeit der Mutter Maria" beginnt des Malers gotische Periode. Er schaut uns vorerst wie Fra Angelico an. Vom Ende der vierziger bis in den Anfang der sechziger Jahre ist er voll inbrünstiger Frömmigkeit, voll literarischen und romantischen Geistes. Die Seele Rossettis offenbart sich als geneigt, Verzückungen, verbotene Leidenschaft, scheues und intensives Triebleben, Todesahnungen und Schauer des Geheimnisses nachzufühlen. Dieser psychische Gehalt wird durch symbolistische Neigungen, durch seltsames Gewand und Gerät mit besonderem Charakter umkleidet. Früh gewinnt der Dante-Stoff Macht über seine Gedankenwelt, und in diesem Zauberkreis hat er sich immer mit Vorliebe aufgehalten. Der Vater hatte schon diesem Kult gelebt, hatte den Sohn nach seinem Lieblingspoeten getauft, und den Dank dafür sprach Rossetti in dem Sonett aus:

Und konntest Du beim heiligen Taufakt ahnen,
Als Du mir Deinen Namen gabst und seinen,
Daß dies des Sohns und Beatricens Bahnen
Auf immerdar mußt miteinander einen.
Daß sie mit zag gesenkten Augenlidern
Auch mich als Folger warb für die Gefilde,
Wo Weisheits Kraft aus des Mysteriums Bilde
Des Dichters große Sehnsucht kam erwidern.

Als Renaissancekünstler malte Rossetti statt der Maria, Isolde und Francesca ein paar schöne Modelle. Ein Jahrzehnt lang wollte er nicht nur der Interpret reiner Körperschönheit sein, sondern auch zugleich seine Poetenvision malen. Er liebte das Anmutvolle, das Majestätische, das Sphynxhafte, vor allem immer das Seelische. Er schuf Lieblinge für den populären Geschmack und Leckerbissen für die Ästheten. Sein Typ hatte tiefgründige Augen und hochschwellende Lippen, die ohnegleichen in der Kunstgeschichte waren. Er besaß die welligen Haarmassen Palmas, die schlankfingerigen, nervösen Hände Botticellis, bie breiten Backenknochen Verrochios und den kräftig hochstrebenden Hals Piero della Francescas. Treu wie er sich als Mensch gegen das Weib seiner Liebe, Elizabeth Siddal, bewiesen hatte, war er auch in seiner Kunst gegen die Frauen, die ihn als Modell fesselten. Oft malte er diese Auserwählten in einer nie gesehenen Pracht des Farbenlebens, wie aus einem Rausch der Sinne und der Seele. Er wollte durchaus nicht als bloßer Erotiker schaffen, vielmehr „hatte er", schrieb sein Bruder, „eine konstitutionelle Gleichgiltigkeit oder tatsächliche Abneigung gegen alles, was nicht künstlerische oder imaginäre Wirkung übte". Zur Frauendarstellung bedurfte er meist eines pomphaft aufhöhenden Dekors durch Kostüm und Milieuausstattung. Daher liebte er Burkmaier besonders wegen seines „dekorativen Überflusses".

Rossetti wurde 1828 in London geboren. Er stammte von einem neapolitanischen Vater, einem roten Republikaner, Freiheitsdichter und Dantevergötterer, der in London eine zweite Heimat gefunden hatte. Seine Mutter war eine feingebildete Engländerin. An seinem Himmel hat zeitlebens nur ein Gestirn geleuchtet – die Kunst, und es traf den Knaben tief, als die Mutter ein Bild, das er bewunderte, „alltäglich und ausdruckslos" fand. Er studierte bei Madox Brown, wurde Mitbegründer des Präraffaelismus und liebte seine schöne, schwindsüchtige Gattin, die ihm jung starb, sein Leben hindurch fast bis zum Wahnsinn. Der geniale, herzenswarme Dichter und Maler war der Freund der größten Künstler Englands und starb 1882 in tiefer Schwermut.

Unser Gemälde „Der Traum Dantes" ist dem Umfang nach das größte Ölgemälde des Künstlers und wurde 1871 vollendet. Mehrfach hatte er diesen Stoff gestaltet, vorerst in schlichter, gotischer Form, bis es ihn zu dieser pomphaft erhöhten Auffassung zwang. Dante erblickt die schöne Tote, von der zwei Jungfrauen das blumenbestreute Bahrtuch heben, während sein Begleiter Cupido in schwunghafter Bewegung den Mund der Toten küßt. Die links und rechts wie zwei holde Karyatiden aufrecht stehenden Bahrtuchträgerinnen gehen mit den senkrechten Linien der im feierlichen Pathos schreitenden Dantegestalt, der Architektur der Treppenpfeiler zu starker Wirkung zusammen. Sie erhalten durch die Horizontale des Quergebälks und des Bahrtuchs besondere Betonung. Ein Durchblick auf die florentinische Hügelstraße gibt auf der rechten Seite perspektivische Tiefe. Im Kolorit wirken einige starke Akzente. Aus der düstren Steinfarbe des Grabgewölbes leuchtet das weiße Totengewand Beatrices und ihr lichtblondes Haar. In flammendem Rot strahlt Cupidos Kleid. Dantes schwarzer Mantel läßt die stumpfe Purpurfarbe seiner Ärmel unverhüllt, und die beiden Jungfrauen tragen grüne Gewänder. Ein Moment vibrierenden Lebens ist durch das Haargeriesel der Toten und das Faltengekräusel ihres Gewandes in das Bild getragen.



Dante Gabriel Rossetti / Der Traum Dantes

Walker Art Gallery, Liverpool

„Der Begnadigungsbefehl"

von John Everett Millais (1829–1896)

Tate-Galerie, London.

Nach den großen Malerbegabungen des achtzehnten Jahrhunderts in England muß John Everett Millais als eines der stärksten Talente des neunzehnten Jahrhunderts genannt werden. Manches seiner Werke zeigt ein so kraftvolles Farbenleben, so kühnen Strich, daß es innerhalb der anmutvollen vorsichtigen Landeskunst die Hand des Genius kündet. In vielen seiner Schöpfungen hält er sich durchaus im volkstümlichen Rahmen, aber viele haben ihm mit Recht den Beinamen des englischen Velasquez eingetragen. Millais Bedeutung liegt auch auf dem Gebiet des Reformators. Er war es, der mit Holman Hunt die präraffaelitische Brüderschaft gründete, die dann durch Mitwirkung der Rossetti und Burne-Jones einen vollständigen Umwandlungsprozeß des Zeitgeschmacks ins Leben rief. Er kämpfte gegen das oberflächliche, gehaltlose Wesen der heimatlichen Kunst, wollte den tiefen Seelenernst, die gewissenhafte Technik der Meister vor Raffael. Er fand das Naturstudium traurig vernachlässigt und brach in diesem Sinn eine Lanze für den Naturalismus. „Gebt auf das Gänseblümchen acht" hatte Ruskin aus gleicher Erkenntnis der englischen Malerschaft zugerufen, und seit dem Wirken der Präraffaeliten wurde der Fleiß gekrönt, der finish – die sorgfältig studierte Einzelheit – begann als Kardinaltugend der Schaffenden zu gelten. Aus dem Streben, Inhalt und Form der Malerei wertvoller zu gestalten, wurde auf die Stoffwahl wie auf die Ausführung der ersten Gemälde der jungen Neuerer besondere Vorsicht verwendet. Die Religion, für die die englische Kunst niemals ein Organ besaß, die legendarische Nationalgeschichte und Shakespeare mußten Themen hergeben, nichts war verpönt wie das Alltägliche. Jedes Kopfhaar, jeder Stoff, jedes Baumblatt wurden mit fabelhafter Genauigkeit wie bei den frühen Florentinern nachgebildet, man beobachtete das Licht mit der Schärfe der Niederländer. Durch die Mitwirkung der Rossetti und Burne-Jones gesellten sich die Träumer, die Mystiker zu den Reformern, und niegekannte Visionen, tiefste Seelenbekenntnisse wurden offenbar. Die buntgemischte Gruppe von Realisten und Romantikern, Naturalisten und Mystikern kämpfte für das neue Ideal, und das berechtigte Aufsehen ihrer ersten Arbeiten im Lande des Konservativismus hat zweifellos zur Überschätzung vieler späteren Leistungen beigetragen. Trotz aller Irrungen und Wirrungen bedeutet der Präraffaelismus eine heilsame Reform, und eine rechte Auslese seiner besten Leistungen muß immer noch Bewunderer auf dem Kontinent gewinnen.

Millais hat dem Präraffaelismus durch die Größe seines Talentes zu hohem Ansehen geholfen. Ohne ihn wäre der Eindruck der neuen Kunstweise niemals ein so starker geworden. Er wußte Stoffe zu wählen, die das Gemüt tief bewegten, und ein künstlerisches Gottesgnadentum übersetzte sie in malerischen Ausdruck. Ob er Literarisches oder Historisches darstellte, immer streifte er das Genre, aber zuweilen gestaltete er es zum Bedeutungsvollen. Der Hang zum Genrehaften hat ihn auch dem Banner des Präraffaelismus untreu werden lassen. Er scheute sich nicht seine köstlichen Gaben auch im Dienst des Trivialen zu gebrauchen. Von idealistischer Höhe stieg er zuweilen

herab, um dem Geschmack der breiten Masse genugzutun. Der Bekämpfer des akademischen Schablonentums ließ sich schließlich als Mitglied der Royal-Academy aufnehmen. Als sein peinliches Studium des Details einem kühnen Impressionismus gewichen war, sagte er einmal in Rückerinnerung an seine präraffaelitischen Erstlingswerke: „Ich darf ehrlich sagen, daß ich niemals bewußt einen flüchtigen Strich auf der Leinwand tat, und daß ich immer ernst und gründlich verfuhr; aber auf die schlechtesten Bilder meines Lebens habe ich die meiste Mühe verwendet". Vor diesen „schlechtesten" Bildern stand er wieder als alter Mann und sagte tränenden Auges zu einer Freundin: „Ich schäme mich nicht einzugestehen, daß mich angesichts meiner frühesten Bilder der Schmerz überwältigte, weil meine Reife so wenig die Vorzeichen meiner Jugend erfüllte." Der Wandelbare konnte einem Jünglingsideal nicht gänzlich die Treue brechen.

Millais war der geborene Maler. Er kam 1829 in Southampton zur Welt und erstaunte als Sechzehnjähriger bereits durch seine Skizzen. „Für dieses Jungen Erfolge hat die Natur gesorgt", meinte der Präsident der Londoner Akademie, als der Vater ihm drei Jahre später das Wunderkind vorführte. Pekuniäre Sorgen hat er nie gekannt, so durfte er malen wie der Vogel singt, und er stellte all seinen Lebensfrohsinn, seine Gradheit, seinen Praktikerverstand in den Dienst der Kunst. Niemals hatte die Schule der Akademie einen so jungen Schüler aufgenommen. 1848 war das große Gründungsjahr der präraffaelischen Brüderschaft, und Werke von ihm wie der „Christus im Elternhause", „Ferdinand und Ariel", „Ophelia", „Der Hugenotte" und „Der Gnadenerlaß" machten im Lauf der folgenden Jahre das größte Aufsehen. Am Ende der Sechziger ging er von direkter Naturnachbildung zu einem Kompromiß über, begann Andeutungen der gediegenen Berichterstattung vorzuziehen. Jetzt erntete er auch als Porträtist und Landschafter ungewöhnliche Ehren, wurde geadelt und Akademie-Präsident. Aber schon 1896 erlag der Vielgeliebte einem schweren Leiden.

Unser Gemälde „Der Gnadenerlaß" ist ein klassisches Werk seines präraffaelitischen Bekenntnisses. Millais vollendete es 1853, und es zwingt jetzt durch seinen eindrucksvollen Kolorismus und den ergreifenden Vorwurf jeden Besucher der Tate-Galerie zum Verweilen. Sehr deutlich erzählt das Bild seine Geschichte von aufopfernder Frauentreue. Die junge Hochländerin hat endlich dem wegen seiner Beteiligung am Aufstand eingekerkerten Mann den Befreiungserlaß erwirkt. Sie holt ihn heim, und ihr Familienglück wird neubegründet. Zum Genuß wird das Studium jeder Einzelheit des Gemäldes, denn es ist vollkommene Naturtreue von dem Schlüsselbund des Kerkermeisters bis in die losen Primeln, die das Kinderhändchen zu Boden fallen läßt, und bis in das Fell des treuen Haushundes. Millais' damaliger Fanatismus für absolute Naturechtheit war so groß, daß selbst das Dokument der Freilassung genau nach dem Original gemalt wurde. Der Sohn des Gouverneurs, der das Schreiben ausfertigte, hat bei einem Ausstellungsbesuch noch die Schriftzüge des Vaters darauf wiedererkannt. Liebevoll nach dem Modell ist auch die junge Schottin porträtiert, die zwei Jahre später des Künstlers Gattin wurde. Vielerlei Farben sind hier flott nebeneinander gestellt, aber der tieftonige Hintergrund nimmt nicht nur den Eindruck der Buntheit, sondern teilt dem Ganzen echte Vornehmheit mit. Millais übertrifft die Präraffaeliten als Meister des Handwerks.



John Everett Millais / Der Begnadigungsbefehl

Tate-Galerie, London

„Fata Morgana“ 

von George Frederick Watts (1817–1905)

Leicester-Gallery, Leicester.

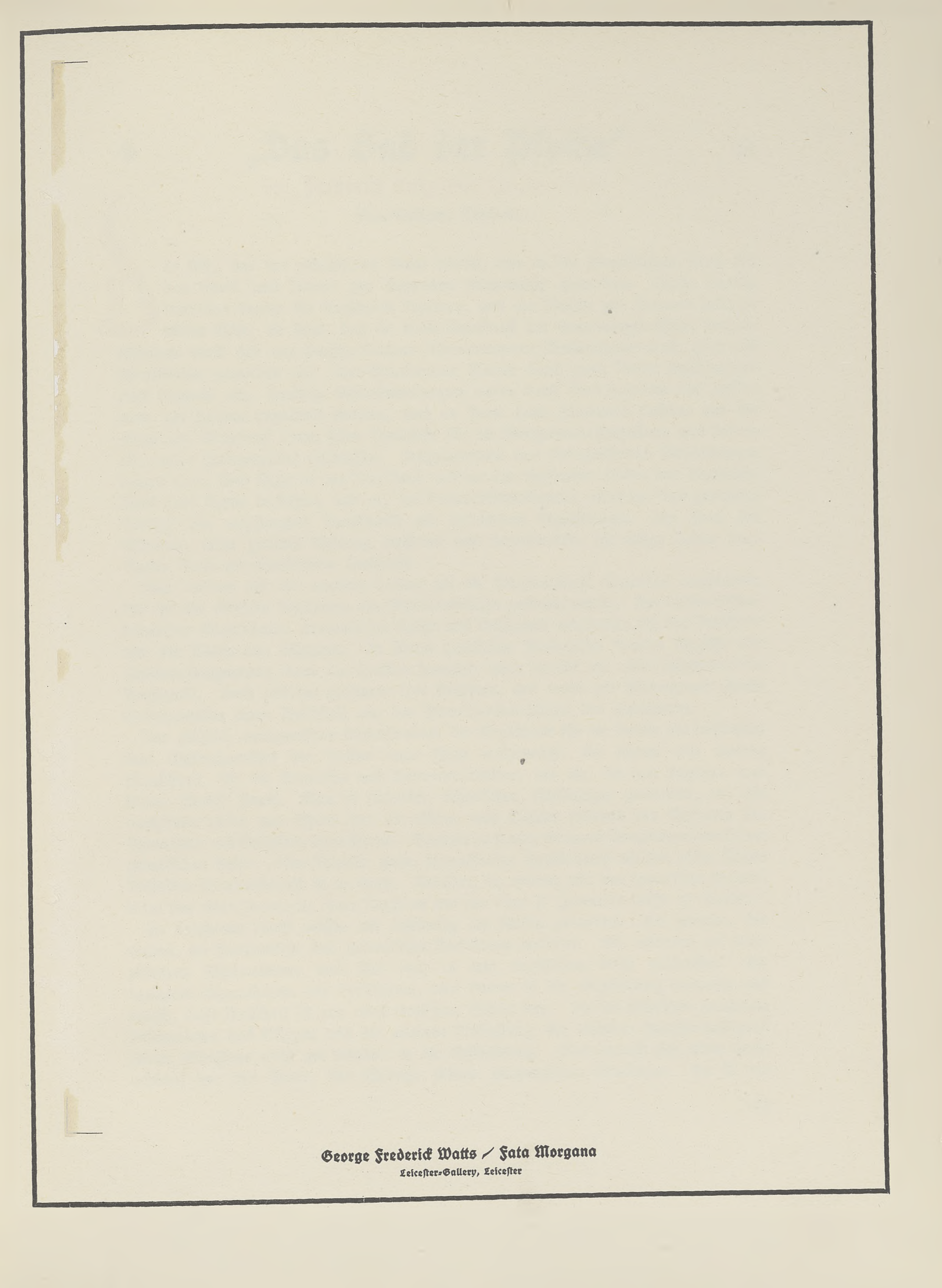
Gänzlich unabhängig von allen Regungen des englischen Kunstorganismus, doch sie alle teilnahmsvoll beobachtend und nach Verdienst abschätzend, hob sich die Riesenerscheinung George Frederick Watts aus dem neunzehnten Jahrhundert. So lange er den Pinsel führte, war er sich bewußt, im Dienste einer Mission zu stehen. Wir finden in ihm keine sogenannte künstlerische Entwicklung. Das Suchen und Tasten des Genius, das Emporläutern ans Sturm und Drang weist seine Laufbahn nicht auf. Er wollte immer die große Kunst, für die Malerei seiner Nation das, was Shakespeare und Milton für die Poesie erstrebten. In solcher Kunst erkannte er den sichersten Hebel zur Vervollkommnung des Nationalcharakters. Nicht belustigen und unterhalten, erziehen und veredeln sollte die Muse. Wenn Lord Leighton Formenkraft und Kompositionsgröße schmerzlich unter den Eigenschaften der englischen Maler vermißte, wollte Watts diese Lücke ausfüllen. Er war sich bewußt, daß die Persönlichkeit des Künstlers den Vollgehalt seines Werkes bedeute. Drei Menschenalter hindurch erstrebte dieser Veteran der englischen Kunst die Vorbildlichkeit seines Charakters. „Das Äußerste für das Höchste“ war sein ethischer Leitsatz, und so begann er als Greis noch täglich um vier Uhr morgens seine Arbeit. Bei dieser pädagogischen Anlage war Watts vor allem der große Künstler. Immer umschwebte Ariel auch den Prospero, und die Erhabenheit seiner Ideen wurde von der beweglichen Grazie der Phantasie begleitet. In seiner eindruckvollen Symbolik ist er bestrebt gewesen, die weltbewegenden Mächte des Naturlebens wie die lenkenden Gewalten des Menschenwillens zur Anschauung zu bringen. Wie allem höchstem Künstlertum war ihm die Symbolik der Gipfel des Ausdrucksvermögens. In grandioser Formensprache hat er die verallgemeinernde, typenbildende Macht des Genies erwiesen. Als der Maler der Ideen, der ewigen Wahrheiten wird er in einsamer Höhe aus der Kunstgeschichte aufragen. Den Tod, das Leben, die Liebe, die Hoffnung, die Leidenschaften, die Geheimnisse der Träume, das Unsichtbare hat er sichtbar gemacht. Keines Vorgängers Nachfolger ist er geworden. Wer die Säle der Londoner Tate-Galerie durchschreitet, wird in dem Augenblick aus der Stimmung ästhetischen Wohlgefallens von Titanenfaust aufgerüttelt werden, wenn sein Fuß die Wattsräume betritt. Hier zwingt ein gebieterischer Wille zum Nachdenken, Gefühlsmächte ergreifen unabwendbar Besitz von unserer Seele. Diese Farben flüstern und singen oder dröhnen. Mächtige Formen umgeben uns wie polychrome Statuen. Sie predigen oder prophezeien – es sind Visionäre oder Träumer. Hier strömen magnetische Gewalten, die uns nicht von sich lassen. So überwältigend und neu, so ohnegleichen in der Kunstgeschichte erscheinen diese Offenbarungen, daß wir uns vorerst mit ihrer Fremdheit abzufinden haben. Aber sie künden ein großes Erlösungsevangelium, das vor allem die Liebe zu vollbringen imstande ist.

Ein wesentlicher Teil seiner Bildwirkungen ist auf ein musikalisches Element zurückzuführen. Dem Künstler erschien sein höchster Triumph gelungen, wenn man ihm

versicherte, Beethoven oder Bach vor einem seiner Gemälde empfunden zu haben. Auf den Erklärungstafeln, die er zum Studium mancher seiner Bilder selbst verfaßte, schrieb er bei dem Gemälde der „Bewohner des Innersten", der das Gewissen packend darstellte: „Der Eindruck ist absichtlich unbestimmt. Das Bild kann unter meinen Werken als typisch angesehen werden wegen des Anspruchs, den eine große Reihe meiner Werke macht. Es ist mein Wunsch, daß imaginäre Gemälde eine ebenso starke Wirkung ausüben wie musikalische Kompositionen."

Watts war der Sohn eines Kaufmanns aus Wales und wurde 1817 in London geboren. Er hat sich als einen absoluten Autodidakten erklärt, weil es ihm später klar wurde, wie unbeirrt ein eingeborenes Talent seine Entwicklung durchmachte. Als Kind schon hatte er Scott und Homer zu malen versucht, besuchte dann ein Bildhaueratelier und entdeckte den göttlichen Funken in sich angesichts einiger Parthenon-Abgüsse. Phidias und später in Italien die Renaissance-Klassiker sind Leitsterne seines Lebens geworden. Als Zwanzigjähriger stellte er bereits einen sterbenden Reiher, ein Tierstück von feinster Naturbeobachtung und Farbengebung in der Londoner Akademie aus. Er gewann auch bald einen Preis für ein monumentales Wandgemälde. Im Hause des Lord Holland in Florenz tat sich sein Porträtisten-Genie kund, und hier schuf er auch kühne, farbenprächtige Fresken. Eine Heirat und baldige Trennung von der später so gefeierten Schauspielerin Ellen Terry stürzten ihn in schwere Seelenkämpfe, und der Liebling der Hochadelskreise empfand bald klar, daß er in stiller Arbeit am glücklichsten sei. In späten Jahren fand er echtes Eheglück mit einer Bildhauerin und schuf rastlos in seinem schönen Londoner Heim oder in seinem Surrey-Besitz. Verehrt und bewundert wie kein zweiter Künstler seiner Zeit, denn er war auch ein bedeutender Bildhauer, ist der große Mensch und Meister, der Tizian seines Landes 1906 gestorben.

Wie als Symboliker hat Watts auch als Allegoriker Stoffe gewählt. Er betont jedoch: „Ich will nichts mit jenen flachen Allegorikern gemein haben, die mit skrupelloser Bequemlichkeit Göttliches, Menschliches und Tierisches durcheinander werfen." Früh hat ihn der Gedanke der täuschenden Hoffnung, der „Fata Morgana" beschäftigt, und zweimal ließ er ihn prachtvolle Gestalt annehmen. Die erste Fassung, die unsere Abbildung zeigt, entstand 1847 und war ein Geschenk des Malers an die Stadt Leicester wegen eines verdienstvollen Mitbürgers. Es ist eine Schöpfung voller Schwung und Feuer ganz in dem großzügigen Stil der venezianischen Klassiker. Wir sehen Orlando der trügerischen Fee nachjagen, die ihm seine leidenschaftliche Phantasie mit allen Reizen der Verführung vorgaukelt. Die spätere Fassung ist ruhevoller, ausgereifter, aber strahlt nicht in gleichem Farbenzauber. Deutlich können wir hier den Ehrgeiz erkennen, wie ein Farbenbildhauer zu wirken. Auch in seiner Technik vertrat Watts das ethische Prinzip des Dauerhaften. Er bereitete sich wie die alten Meister seine Farben selbst, brauchte Pinsel ganz eigener Art. So stark er auch den Lokalton leuchten ließ, so duftig verstand er zu verschleiern, wußte die wagemütigsten Tonkombinationen von unerhörter Schönheit zu schaffen. Jemehr die philosophierende Richtung bei ihm überwog, jemehr liebte er auch eine Art tupfenden Übergehens der Grundfarbe, mystisch wirkende Tonhüllen. Er gab sich als Impressionisten sobald es die Stimmung zu höhen galt. Nie hat dieser Titan einer bloßen Fingerfertigkeit gehuldigt.



George Frederick Watts / Fata Morgana

Leicester-Gallery, Leicester

„Das Bad der Psyche"

von Frederick Leighton (1830–1896)

Tate-Gallery, London.

Der Akt, der der griechischen Natur gleicht, war in der französischen Kunst seit den David und Ingres zur stehenden Erscheinung geworden. Solche Pariser Vorbilder kamen die Engländer kopieren, und ein Meister wie Besnard beklagte diesen Eifer. Er fand, daß die holde Inselkunst mit ihrer venezianischen Farbenschönheit durch den aus Pariser Ateliers übernommenen Akademismus matt, glatt und charakterlos geworden sei. Aber Griechentum strömte durch ganz direkte Beziehungen nach England ein. Herrliche Vasensammlungen waren durch Lord Hamilton aus Italien nach der Heimat vermittelt worden, und an ihnen hatte Flaxmann studiert und vor allem der Kleinkunst durch seine Entwürfe für die Wedgewood-Porzellane und Dekors ein neues Formengebiet erschlossen. Originalwerke aus Griechenlands Klassikertagen kamen durch Lord Elgin in das Nebelland und vor den klaffenden Lücken des Parthenon stand Lord Byron in Athen, und er, der Vaterlandsverbannte, empfand das grausame Geschick der verpflanzten Kunstwerke mit besonderer Ergriffenheit. Der Fluch der Minerva, seine geniale Dichtung entstand und brandmarkte für ewige Zeiten Lord Elgins Raub an griechischem Hochbesitz.

Aber anders als der empörte Dichter hat die Künstlerschaft Englands empfunden, seit ihr ein direktes Anschauen der Phidias-Schätze gestattet wurde. Vor diesen Offenbarungen niegesehener anatomischer Größe und Schönheit entzündete sich das Künstlertum der Watts und Leighton. In Watts herrlichem Malerheim standen Abgüsse von Phidias-Fragmenten, denn der Meister brauchte ihren Anblick wie einen inspirierenden Kraftquell. Nach Phidias zeichnete Lord Leighton, und malte als Hintergrund seines Selbstporträts einen Reliefteil aus den Panathenäen-Zügen des Parthenon.

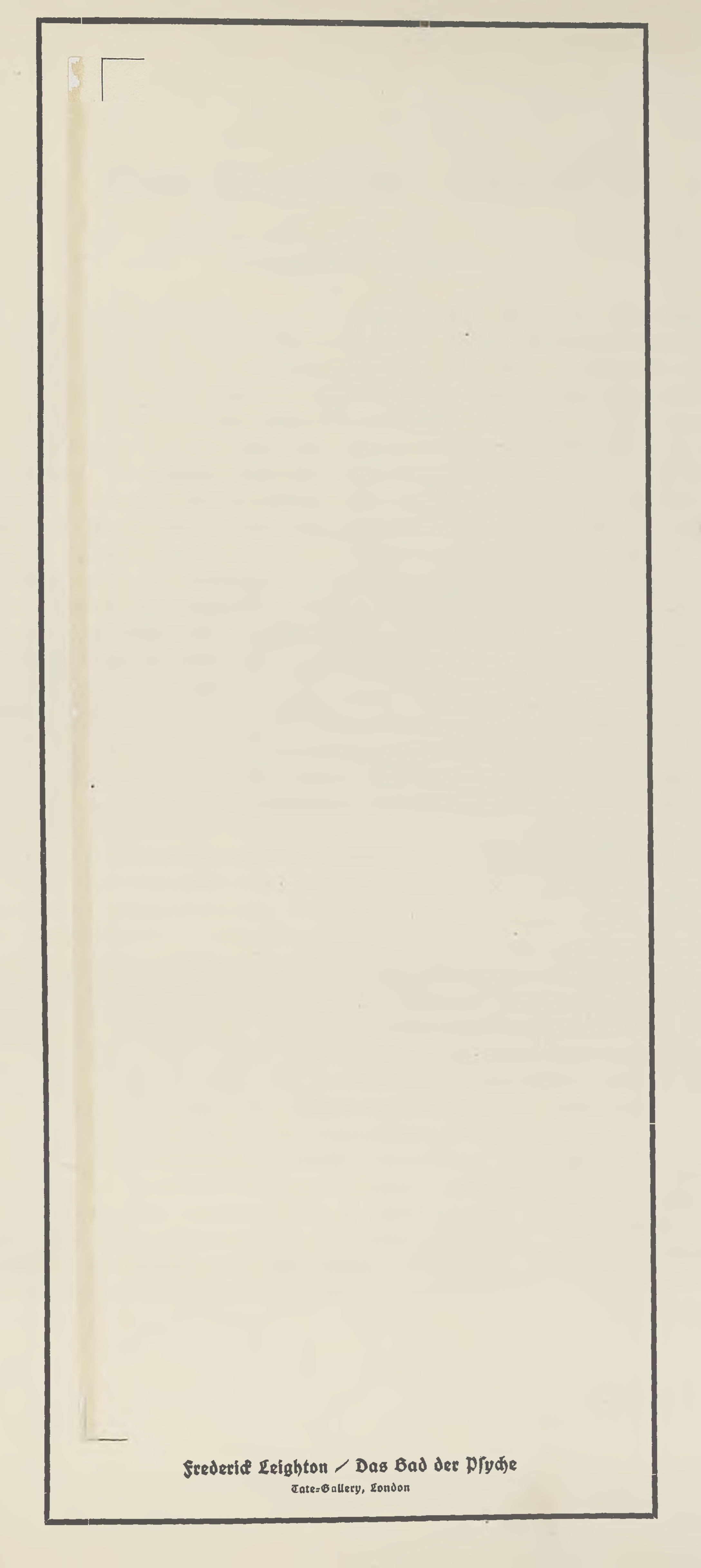
Der plötzlich wachgerufene Enthusiasmus der Engländer für die Antike hat tatsächlich dem Rassencharakter des Volkes neue Züge aufgeprägt. Es scheint eine andere Menschheit, die die Reynolds und Lawrence malten, als die, die den Leighton und Moore Modell stand. Man ist schlanker, ätherischer, kühlblütiger geworden, und die wachsende Liebe zum Sport hat die Söhne und Töchter Albions den Gestalten der Gymnasien und Palästren angeähnelt. Schreibt doch auch Gerhard Hauptmann von seiner griechischen Reise: „Eine schlanke, hohe, jugendschöne Engländerin mit den edlen Zügen klassischer Frauenbildnisse ist an Bord. Seltsam, ich vermag mir das homerische Frauenideal von einer Penelope, einer Nausikaa nur von einer so gearteten Rasse zu denken."

In Leightons Kunst müssen wir beständig der Antike gedenken. Die Formen, die Gesten, die Faltenwürfe sind hellenischen Vorbildern entlehnt. Sie erinnern an französischen Akademismus und sind doch in rein englischem Geist geschaffen. Wir begegnen Gigantischem wie Idyllischem, aber immer ist die Empfindung vornehm und keusch, diese Nacktheit ist von aller erotischen Absicht fern. In des Künstlers herrlichen Zeichnungen und Skizzen tritt die adelnde Auffassung, die absolute Gewissenhaftigkeit seines Schaffens wohl am reinsten in die Erscheinung. Hier beweist sich seine Hochachtung vor der Natur, die Strenge seines anatomischen Studiums. Es ist ein

Genuß seinen sicheren, klargezogenen Linien zu folgen, Einzelfeinheiten zu kosten. Um die Natur in ihren plastischen Bildungen ganz wahr wiederzugeben hat Leighton auch als Bildhauer gearbeitet, und in der Tate-Gallery stehen wir mit Staunen vor einigen Skulpturen des Malers. Er verfuhr oft für seine Gemälde vorerst als Plastiker wie es auch manche der pariser Meister zu tun pflegten. Hatte doch Delaroche sich ganze Zimmermodelle mit allem Mobiliar und Stoffen anfertigen lassen und sich kleine Wachsfiguren in ihnen so angeordnet wie er es für die große Komposition brauchte. Vielfach übernahm man dieses Verfahren in den Ateliers. Man benutzte Pappkästen, eine Art von Puppenstuben, an denen Beleuchtungseffekte studiert wurden, man ließ bewegliche Drahtskelette für Miniaturmodelle mit Wachs bekleiden. Leighton stellte sein Hellenentum neben den naturalistisch-romantischen Präraffaelismus, die große Symbolik George Frederick Watts und alles Genre- und Porträtschaffen seines Landes. Er begründete den Akademismus in der englischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, und, sagt Robert de la Sizeranne, „er erfüllte ihn mit menschlicher Großheit und der Noblesse des Friedens. Denn wenn Ihr in seinem Gesamtwerk auch verschiedenartige Inspirationen und viele verschiedenartige Stoffe findet, werdet Ihr doch nicht einer einzigen niedrigen oder auch nur sinnlichen Idee begegnen. Von ihm geht kein einziger Appell an niedrige Instinkte aus, sein Pinsel hat niemals nur zur Belustigung gemalt. Keine seiner Gestalten entstand aus bloßer Routine, aus Zufall, ohne wählerische Haltung, ohne sorgfältige Überlegung der Geste. Themen oder Geschichtsstoffe, die den Gedanken zu Lebensgipfeln emporlenken . . . sind Leightons Aufgabe. Und das alles behandelte er in einem viel nüchterneren Stil als Overbeck und weit männlicher als Bouguereau."

Leightons Leben war ein besonders gesegnetes. Er wurde 1830 in Scarborough in begütertem Hause geboren. Früh begehrte sein Talent nach Ausdruck, und er studierte in den besten Meisterateliers in Dresden, Frankfurt, Paris und Rom. Er besuchte das Kolosseum mit Browning, den Nil mit Lesseps, die alten deutschen Burgen mit Steinle und die Pariser Salons mit Ary Scheffer und Decamps. In London richtete er sich eines der originellsten und schönsten Malerheime ein voll klassischer Kunstschätze aus allen Ländern, und der schöne, liebenswürdige Mann war der gefeierte Mittelpunkt des großen Gesellschaftslebens. Seine Wandgemälde im Kensington-Museum, seine Bildhauerwerke, die Bilder Elektra, Andromache, die Opfer der See, die Hesperiden erregten höchste Bewunderung, und die Kunst verschaffte ihm den Adel und die Präsidentschaft an der Londoner Academy. 1896 entriß ihn der Tod einer glänzenden Laufbahn.

„Das Bad der Psyche" erscheint eine in mildeste Farben übertragene Mädchengestalt des Praxiteles. Sie wirkt wie ein Gegenstück zu Ingres Wahrheit, läßt durch die Nacktheit, der nichts Sinnliches anhaftet, und durch ihren kühlen und doch so melodischen Kolorismus jedoch keinen Augenblick über ein englisches Werk im Zweifel. Wundervoll steht das Himmelsblau, das durch die Säulen hereinfällt, zu dem Violett des Vorhangs und dem Grau des Marmors, und gegen diesen Hintergrund und das Weiß ihres Gewandes zeichnen sich die edlen Gliedmaßen der ins Bad steigenden Psyche in vollendeter Plastik ab. Die naturalistische Handlung ist durchaus in ideale Sphäre gehoben, und wenn hier auch die Absichtlichkeit der statuaren Pose klar wird, ist soviel elegischer Liebreiz über alles gebreitet, daß diese Psyche uns durch ihre Menschlichkeit rührt.



Frederick Leighton / Das Bad der Psyche

Tate-Gallery, London

„Eine bretonische Bäuerin"

von George Clausen (geb. 1852)

Sammlung H. L. Florence.

Freunde des Schlagworts haben die englische Malerei längst auf einige Formeln festgelegt. Sie nennen sie anekdotenerzählend, idyllisch, sentimental, idealistisch, und machen es der Gedankenlosigkeit bequem, mit Bildung zu prunken. Aber das Leben selbst wird immer zum besten Widerleger irgend einer engschnürenden Theorie. Wer mit jenen Schlagworten bewaffnet die Reise in das Inselland antritt, kann seit einer Reihe von Jahren die Unzulänglichkeit seines Wissens einsehen. Die Tradition wird immer noch mit aller Hochachtung behandelt. Sie marschiert in feierlichem Veteranentempo neben dem Zeitgeist einher; aber der Vorrang ist ihr neuerdings häufig durch ein kräftig auftretendes Jugendbataillon streitig gemacht worden. Erstaunt empfinden wir es in England wie die Gesetze magnetischer Fernwirkungen. Was an allerneuesten Kunstströmungen die Köpfe auf dem Kontinent erhitzte, ist auch hier wagemütig, kampfherausfordernd in die Erscheinung getreten. Auch im Meisterlande der Selbstbeherrschung sind Fesseln gesprengt worden. Man hat sich direkt an die Quellen alles Lebens gedrängt, hat begonnen, der Konvention eine fröhliche Absage zuzurufen. Man hat einen neuenglischen Naturalismus geschaffen. Seit der Sezessionsbewegung ist der Naturalismus wie ein Eroberer durch die europäischen Lande geschritten, und dieser Impuls von Frankreich her hat bis jenseits des Ärmelkanals Mitschwingungen geweckt. Nicht zum erstenmal ist der Befreiungsruf „Natur" durch die bildende Kunst Englands gehallt, und wieder mit so konsequenter Energie, daß entschiedene Grenzerweiterungen des Stoffgebietes die Folge wurden.

Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hatte die präraffaelitische Sezession ein Recht, gegen den Unfug einer Natur aus zweiter Hand, wie gegen die Schwunglosigkeit des Künstlerschaffens zu protestieren. Wir haben nicht die frühchristlichen und mittelalterlichen Tendenzen der Rossetti und Burne Jones in Betracht zu ziehen, nicht den mystischen Rausch, der, von ihnen ausgehend, die europäische Kulturwelt erfaßte. In den Geboten der präraffaelitischen Malerbibel stand als erste Forderung: Geht mit aller Einfalt und Andacht vor die Natur und übertragt sie voller Wahrhaftigkeit auf die Leinwand. Geht aus der trügerischen Atelierbeleuchtung hinaus unter den Himmel, malt andere Schatten, andere Lichtreflexe, ein schärfer gesehenes Lichtprisma, exaktes Detail. Aber präraffaelitischer Naturalismus wurde ein Naturalismus der Form, nicht des Inhalts; eine ursprünglich naturalistisch gewollte Bewegung mündete schließlich in eine romantische Kunstära aus.

Erst den letzten Jahrzehnten englischer Malerei ist es vorbehalten geblieben, eine Künstlergruppe hervorzubringen, die den Namen konsequenter Naturalisten verdient. Vom Auslande, von Frankreich her, ist der neue Geist über das kunstschaffende England gekommen. Im Vergleich zu anderen Ländern war diese britische Unterjochung jedoch nur eine sehr eingeschränkte. Sie hat auch während der zwei Jahrzehnte ihres Bestehens keine allzu große Gefolgschaft gefunden. Aber ihre Verkünder

sind überzeugten Geistes, und was sie aus dem neuen Bekenntnis heraus schöpferisch gestalteten, hat ihnen die Sympathie vieler, die Achtung aller gesichert.

Das Unbekannte, das der neuenglische Naturalismus dem Kunstgenießenden zu bieten hatte, war vor allem die neue Menschengattung, die er im Kunstbezirk salonfähig machte. Er stempelte den Proletarier zum Vorwurf der Kunst. Der Tagelöhner, der Landmann, der Bauer, der Fischer zeigten sich mit schwerem Tritt, mit allem Werkgerät und Schollengepräge auf der Leinwand. Nicht mehr wurden die parfümierten Lumpen gemalt, die sonst den englischen Ästheten Genüge taten. Der Salon, in dem die Reynolds und Lawrence einzig atmen konnten, der Theaterboden der Genremaler, der Kapellenraum der Präraffaeliten wurde in die Erdscholle verwandelt, auf der sich die Heloten ihren Naturinstinkten gemäß gebärdeten. In tiefen Zügen wurde die neueinströmende Freiheit geatmet, mit liebenden Augen das neugewonnene Freilicht geschaut. Die Hochburg der Tradition, die Royal-Academy, hat ihre Tore bereits einigen Propheten dieses neuen Naturalismus geöffnet, ihnen den Ehrensitz innerhalb ihres Areopags zuerteilt. An den Wänden der großen englischen Jahresausstellungen müßte der Kenner des heutigen Englands ein Fehlen dieser Künstlergruppe bereits als entschiedene Lücke empfinden.

George Clausen ist der neuenglische Naturalist, der den Bauern in der Malerei einbürgerte. Er ist der Freund des Landlebens. Die Scholle, der Heuschober, das Getreidefeld, die Scheune sind ihm Inspirationsgebiete. Er hat in London studiert, die Niederlande bereist und den ersten Sieg mit einem holländischen Gemälde erfochten. Dann hat er sich verheiratet, fern vom Lärm der Großstadt, mitten auf dem Lande sein Heim eingerichtet, und diesem Erdfleck hat er die Treue gewahrt. Hier schon hatten sich in ihm starke Empörergedanken gegen den Akademismus und die Ateliermalerei gebildet. Der jugendliche Clausen unterzeichnete bereits mit Hunt und Walter Crane einen Vorschlag für eine radikale Reform der Academy. Dann kam er nach Paris und kehrte, die Seele voll von Millet und Bastien Lepage, seinen Sternen auf der Bahn zum Heil, nach England zurück. Hier stand er ganz zu der Partei der Sezessionisten, die impressionistisch und pleinaristisch berauscht, den New English Art Club gegründet hatten. Aber 1893 bewies die Academy auch an Clausen ihre Unparteilichkeit und verlieh ihm ihre Ehren. In seinen Reden, Vorträgen und Bildern blieb er der Apostel des naturalistischen Dogmas. „Lieber rauh und wahr, als glatt und verlogen" ist sein Grundsatz. Er liebt das Licht und spürt seinen leisesten Strömungen und Mischungen nach. Nicht als Stimmungsmittel führt er es ein, sondern malt es als naturwahrer Schilderer, sowie alle seine Menschen mehr nach dem Leben aufgenommen, als durch das Medium der Seele geschaut sind. Zuweilen nur mischt sich der Porträtist mit dem Träumer und wir müssen an Millet wie Bastien denken.

„Die bretonische Bäuerin" entstand 1894 in Quimperlé und ist eine direkte Naturabschrift. Sie ist aus dem Wohlgefallen an frischer Jugend und einem eigenartig kühl vornehmen Farbeneindruck hervorgegangen. Die Blauaugen der kleinen Milchträgerin, ihr blaugrünes Kleidchen, die weiße Haube, ihr terrakottfarbener Topf mitten in den hohen Knoblauchstauden des Küchengartens passen wundervoll zu der grauen Dämmerluft, aus der keine einzige warme Note hervorklingt. Wir empfinden ein Stück Wirklichkeit, das wie durch ein leises Stimmungsmedium erfaßt ist.



George Clausen / Eine bretonische Bäuerin

Sammlung H. L. Florence

„Carlyle"

von James McNeill Whistler (1834–1903)

Corporation Art Gallery, Glasgow.

Vielumstritten wie kein zweiter Künstler seiner Zeit war James McNeill Whistler. Er lebte in dem England, in dem die Burne-Jones und Watts gefeiert wurden, und seine Kunst wollte nichts als nur dem Geschmack, dem rein Ästhetischen eine Verherrlichung bereiten. Um ihn her klangen die Schlagworte von ethischer Überzeugung, von der Erziehung des Volkes durch edle und gefühlstiefe Kunst, von den künstlerischen Tugenden des Fleißes und des Nationalempfindens, – Whistler sagte, der Künstler ist ein Produkt des Zufalls, das Kunstwerk muß wie die Blüte keinen Daseinszweck haben, der Schaffende hat nur sich selbst zu erfreuen. Diesen Prinzipien getreu hat er gemalt und radiert, er ist der klarste Darsteller der Forderung einer l'art pour l'art.

Zweifellos wäre die große Menge an dieser Kunst vorübergegangen. Sie erschloß nur dem sicher geschulten Auge ihre Schönheiten, denn sie wollte nur einen Auszug der Wirklichkeitsbilder. Sie wollte der Auffassung durch ein Temperament Genüge tun und oft auch die Musik eines bloßen Stimmungseindrucks wiederklingen lassen. Whistler erhob das Prinzip technischer Sparsamkeit zum Dogma. Als echter Impressionist waren ihm nur die lebendigen Punkte wesentlich, und alles übrige überflüssiges Beiwerk. Er stand als überzeugter Individualist auf dem Standpunkt, daß der Künstler seiner Umwelt die Stempelung aufprägt, und trotzdem lassen sich die Beeinflussungen durch Pariser und japanische Vorbilder deutlich in seinen Werken nachweisen. Die Kurzschrift seiner Darstellungsart, das launenhaft Dekorative, das farbig Wählerische bildete er um so entschiedener aus, als Meister wie die Carrière, Degas, Hokusai grade in seinen Tagen als Klassiker gefeiert wurden.

Porträts und Stadtansichten hat Whistler gemalt, aber wie ihm Tonharmonien das Wesentlichste waren beweist die bloße Namengebung seiner Werke. Als ein Arrangement in Grau und Schwarz oder ein Arrangement in Grau und Grün, eine Harmonie in Rosa und Grau hat er Menschenbildnisse bezeichnet. Er malte die alte Battersea-Brücke und taufte sie eine „Laune in Purpur und Gold", er malte Valparaiso und betitelte es „Dämmerung in Fleischfarbe und Grün", oder er faßte einen Zuckerwarenladen als „eine Orange-Note" auf. So gestalteten sich seine Arbeiten sehr natürlicherweise zu musikalischen Gebilden, er komponierte Nocturnes und Symphonien mit dem Pinsel, unwillkürlich übersetzte sich eine reine Augenkunst in Seelisches. Als Radierer und Steinzeichner ist er ein erstaunlich scharfsichtiger Beobachter, der doch nur als geistreichster Andeuter meist nur Straßenszenen festgehalten hat. In seinen venezianischen, französischen, holländischen, belgischen Blättern hat jedes zitterige Strichelchen charakterisierenden Inhalt, er prahlt fast mit einer Sparsamkeit, die höchste Feinfühligkeit zum Ausdruck bringt. Und seine Impressionen werden auch hier zu Stimmungen. In seiner Art steht er neben den Rembrandt und Goya, er hat als bedeutsamer Anreger, als Neuerer gewirkt.

An dem fast leidenschaftlichen Interesse, das schließlich seiner Kunst entgegen-

gebracht wurde, war aber vor allem der Mensch beteiligt. In verschiedenen Fällen ist Whistler mit persönlichen Äußerungen, mit Angriffen auf Kollegen und Kritiker, mit Selbstverteidigungen in der Öffentlichkeit hervorgetreten. Er kannte keine Scheu vor schneidigen Fehden und Rücksichtslosigkeiten, wußte seine Gedanken in glänzende Bonmots umzusetzen und wie eben nur ein schöpferischer Künstler es vermag, Feinstes über seine Kunst zu sagen. Diese Seite seines Talents verkündigte sich mit Deutlichkeit vorerst in seinem berühmten Prozeß gegen Ruskin. Der große Kritiker hatte ihn in seiner Absicht verkannt. Er hatte als Ethiker kein Organ für bloße Geschmackskunst und bezichtigte den Maler, der für eine nach seiner Auffassung ganz oberflächliche Leistung Tausende forderte, als einen Betrüger. Aber Whistler wußte, worauf er künstlerisch zielte; er hatte keiner flüchtigen Eingebung, sondern einem Programm Ausdruck gegeben. „Ich fordere viertausend Mark," erklärte er am Gerichtstisch, „nicht für die Arbeit einiger Tage: das Bild ist das Resultat lebenslänglicher Studien". Trotzdem verlor er den Prozeß, aber das Urteil der Kenner hat ihn als Sieger aus seiner Fehde hervorgehen sehen.

Whistler ist amerikanischer Abstammung, und seine Eigenschaften selbstbewußter Zähigkeit, geistiger Schärfe und eines gesunden Kehrmichnichtdran erklären sich aus ihr. Ein Stück Yankeetum ist in ihm haften geblieben, ob auch England seine zweite Heimat wurde und Paris ihn viel in seinen Mauern sah. Sein Amerikanismus erhielt durch englische Selbstbeherrschtheit und gallischen Esprit eigenartige Zusätze. Den Zeitgenossen hat er den Künstler des Spleens gern hervorgekehrt; im übrigen war er für eine vornehme, zurückgezogene Lebensführung. 1834 wurde er in Lowell, Massachusetts als Sohn eines Militärs und Ingenieurs geboren. Es war Haustradition, daß auch er auf der Akademie in Westpoint zum Offizier ausgebildet wurde, aber der Künstler in ihm setzte sich durch. Das Mißfallen, das seine Darstellung von Bäumen auf einer staatlich bestellten Karte hervorrief, bestärkte seinen Entschluß zu freier Künstlerschaft. In Paris studierte er unter dem Akademiker Gleyre, kam dann in den Kreis von Modernisten, wie Degas und Manet, und fiel im Salon des Refusés auf. Trotz seines neuen Stils schrieb er in den sechziger Jahren verzweifelt über mißachtete Altmeistergesetze an den Freund Fantin-Latour: „O, warum war ich kein Schüler des Ingres! -- Zeichnung, beim Himmel! Die Farbe - die Farbe ist ein Laster." Zur Vervollkommnung seines Ziels hat er unendlichen Fleiß eingesetzt, hat internationale Ehrungen erlebt und ist 1903 in London gestorben. Zwei seiner Porträts, das seiner Mutter und das Carlyles, aus dem Jahre 1877 sind von keiner Kritik angefochten worden. Sie sind Gegenstücke in schlichtester und doch besonders aparter Bildanordnung, in ernster, zarter Farbengebung und ergreifendem Erfassen der Menschenseele. Den gewaltigen Verkünder der Heldenanbetung, den Meister des vulkanischen Stils - Carlyle - hat Whistler wenige Jahre vor dessen Hinscheiden gemalt und ganz den vornehmen, echt gütigen und leidberührten Menschen in ihm festgestellt. Er ist kein Plastiker der Figurenmalerei, liebt es, einen scharfumgrenzten Umriß fein verklingen zu lassen, und meidet jeden leuchtenden Farbenklang. Aber welche Wirkungen erzielt diese Bildökonomie, diese Verneinung alles lebendigen Kolorismus? Der Stil solcher Porträtkunst deckt sich nicht mit der rechts auf dem Gemälde sichtbaren Malersignatur Whistlers - dem Schmetterling.



James McNeill Whistler / Carlyle

Corporation Art Gallery, Glasgow

„Nelkenrot und Lilie"



von John S. Sargent (geb. 1856)

Tate-Galerie, London.

Es scheint als klaffe ein unüberbrückbarer Gegensatz zwischen Volkseigentümlichkeiten und Kunstprodukten in England. Man spricht von dem Volk der Praktiker und des matter of fact und findet eine Gefühlsüberfülle in seiner Kunst. Der Kenner des Landes vermag sich allerdings das Problem zu lösen. Er weiß, daß der Engländer trotz einer bis in jede Einzelheit praktisch durchgeführten Lebensweise, trotz seiner Wortkargheit und scheinbaren Gefühllosigkeit ein hilfreicher Mensch, ein gastfreier Wirt und guter Freund ist. „Große Nationen", sagt Ruskin, „schreiben ihre Autobiographien in drei Manuskripten, dem Buch ihrer Taten, dem Buch ihrer Worte und dem Buch ihrer Malerei." Man begegnet heut noch überall auf dem Kontinent, trotz des fast übereifrigen Geistesaustausches der Nationen, einer merkwürdigen Unkenntnis der englischen Kunst. Insulare Abgeschlossenheit und ein ausgeprägtes Nationalbewußtsein haben sie verschuldet, aber ein vertieftes Studium britischen Kunstschaffens erscheint eine lohnende Aufgabe.

Seit die spätgeborene englische Kunst die Aufmerksamkeit des Auslandes auf sich zog, galt besonders die Porträtmalerei als vorbildlich. Fremde Meister wie die Holbein, Moro und van Dyck deckten vorerst den Bedarf hoher Auftraggeber, und ihr Realismus, ihre Pathetik oder Sentimentalität kennzeichneten sich weithin im englischen Schaffen. Auch noch in den klassischen Schöpfungen der Reynolds und Gainsborough ist ihre Spur bemerklich, aber diese Meister bedeuten erst die Geburt der echten großen Porträtmalerei Englands. Auf eine wahre Wiedergabe der Menschen geht vorerst das Streben der Künstler, aber sie wissen sich vor veristischen Ausschreitungen zu hüten. Wahr und schön zugleich sollen die Persönlichkeiten erscheinen, die ihr Pinsel dem Gedächtnis der Nachlebenden bewahrt. Die krassen und unruhigen Wirkungen der heut beliebten Freilichtmalerei haben bei unsern Inselnachbarn keinen Anklang gefunden. Es gibt nichts Höheres als die Ruhe der alten Meister", erklärt Hubert von Herkomer, und er bleibt bei der Wahl eines vollen, gedämpften Ateliertones. Die hochgewachsenen freigliedrigen Figuren der Ladies und Gentlemen kommen der Künstlersehnsucht entgegen, man weiß aus der Liniengebung der Gestalten eine schöne Bildwirkung zu erzielen. Mit einem Kolorismus, der sich durchaus in den Bahnen altmeisterlicher Ideale bewegt, setzt der Engländer seine Modelle in das vorteilhafteste Licht. Nur verhältnismäßig wenig haben ihn die geistreichen Experimente moderner Methoden berührt. Er erstrebt keine Effekte, er will überzeugen. Der Ernst seines Wesens läßt ihn sicher als Psychologen eindringen. Seine Charakteristik zeigt den Menschen aus der Tiefe der Natur erfaßt, nicht in den Augenblicken besonderer Betonung geistiger oder seelischer Anlagen, wie es Lenbach oder Boldini zu tun lieben.

Um so erstaunlicher war der Erfolg John S. Sargents in England, dem jetzt drüben der lauteste Beifall gezollt wird. Höher als die Kunst der Herkomer und Shannon wird heut die seine bewertet, er gilt im wahren Sinne des Wortes als der britische Modemaler. Jedem Sitzer weiß er eine originelle und höchst persönliche Auffassung abzulauschen. Er hat sich vom Mahl des Velasquez, des van Dyck, der modernen Franzosen und der vornehmen Engländer genährt. Als ihm der Lorbeer gereicht wurde, verleugnete er die

Manier seines Pariser Lehrers Carolus Düran am wenigsten. Er weiß mit pikanten Posen, mit koloristischen Effekten zu blenden. Leicht wie die natürliche Ausübung einer quellenden Begabung geht ihm sein Schaffen von der Hand. Er besitzt in hohem Grade die Fähigkeit, die der Franzose als coup d'oeil bezeichnet. Diesem Vielgewandten scheint kein Charakter Schwierigkeiten zu bereiten. Der Lord in dem englischen Grandentum seines Standesbewußtseins, die Lady, die mit der Pikanterie französischen Chics zu prunken liebt, den würdevollen Gelehrten, den repräsentativen hohen Beamten, die reichen Kinder bei ihren Spielen, Gruppen hervorragender Männer und holdeleganter Schwestern, das Noble, das Massige, das Dekadente, alles liegt seinem Pinsel. Die sorgfältige Durcharbeitung bekümmert ihn weniger als das geschmackvolle Ensemble, als das Herausheben einzelner hervorragender Wesenszüge seiner Sitzer. Vor einigen Jahren wurde sein Doppelporträt der Schwestern Wertheimer in der Londoner Royal-Akademie beständig umlagert. Er hatte gradezu Erstaunliches an Körperplastik, an scheinbarer Einfachheit bei großem Raffinement der Darstellung geleistet. Die Pracht einer purpurfarbenen neben einer weißen Gesellschaftstoilette, die Behandlung des Stofflichen, die Wiedergabe des leuchtenden Fleisches auf dem tiefen Ausschnitt der Büsten, die Charakteristik des genußfrohen, gefallsüchtigen Menschentums waren malerische Glanzleistungen. Dumas und Sardou hätten nicht realistischer zu schildern vermocht. Die anatomische Oberflächlichkeit in der Behandlung der Arme und Hände, die bravourmäßige Mache des Hintergrundes und einiger Bildstellen mußte dem Blick vieler Beschauer angesichts des Temperaments und der Wucht der Gesamtschöpfung verborgen bleiben. Handgreiflich spiegeln die Porträts Sargents seine geniale, akademischen Regeln spottende Begabung. So leidenschaftlich ihn England verehrt, so klar macht seine Kunst einen Auslandimport im Heimatland des Konservativismus.

Sargent ist von amerikanischen Eltern in Florenz geboren. Er studierte die alten Meister in Italien, aber als echter Amerikaner brauchte er Pariser Schulung, und Carolus Duran wurde sein Lehrmeister. Als Fünfundzwanzigjährigen erklärte man ihn in Paris bereits „hors concours". Eigenartige Genrebilder wie unser „Nelkenrot und Lilie", und seine berühmte Tänzerin „Carmencita" erregten Aufsehen, aber sein Weltruhm erblühte aus den Porträts. Unerhört schnell eroberte sein Talent ihm die volle Mitgliedschaft in der Akademie, und London wurde seine zweite Heimat. Der Grand prix der Pariser Internationale war ihm bereits zugefallen, und man beschäftigte seinen Pinsel in der alten wie in der neuen Welt. Das aufreibende Modemaler-Leben hatte ihn, trotz der Vergötterung der großen Welt erst jüngsthin bestimmt, alle Porträtmalerei endgiltig aufzugeben, aber sein Genie scheint stärker als seine Vorsätze. In diesem Sommer steht er wiederum als Erster in der Reihe der großen Bildnismaler der Londoner Ausstellungen.

Der Entschluß, nicht mehr als Porträtist zu schaffen, entstammte auch einem eingeborenen Hang zu Phantasie- und Monumentalschöpfungen, und Beweise für glänzende Vielseitigkeit hat Sargent mehrfach erbracht. Unser „Nelkenrot und Lilie" war der Zoll des bedeutenden Koloristen an den Allsieger im modernen Kunstbereich, den Impressionismus. Er malte den an sich unbedeutenden Genrevorwurf, daß zwei kleine Mädchen den abendlichen Garten für ein Sommerfest mit japanischen Ballons ausschmücken helfen. Die Blütenfülle und die weißgekleideten Kinder sind als impressionistische Flecken hingesetzt, aber das schwierige Problem der Lichtmischung natürlicher und künstlicher Beleuchtung ist erstaunlich gelöst. Diese Palettenkunst wird nur ein malerisch fein geschultes Auge in ihrer ganzen Bedeutung einzuschätzen vermögen. Es ist ein Meisterstück des l'art pour l'art.



John S. Sargent / Nelkenrot und Lilie

Tate-Galerie, London

„Der Kosakenbrief"

von Ilja Efimowitsch Rjäpin (geb. 1844)

Alexander-Galerie, St. Petersburg.

Die wundervolle Volkskunst Rußlands besteht als ein Zeuge der unvergleichlichen Kunstbegabung der Russen. Jäh wurde über all den quellenden Reichtum byzantinischer und orientalischer Einströmungen und schollengewachsener Anlagen ein Leichentuch gebreitet, als der geniale Peter der Große im achtzehnten Jahrhundert sein Eigenreich begründen wollte. Jetzt wurde der Europäismus zum tyrannischen Zuchtmeister, um jeden Preis sollte ein neues modernisiertes Zarentum entstehen. Man stellte einen so gewaltsamen Übergang her, daß die Erbschaft der Vergangenheit plötzlich versank.

An die Künstler erging nun der Wunsch, aus westlichen Kunstzentren, vor allem aus Paris, Kenntnisse heimzuholen. Man ließ für Leitung ihres Studienganges auch ausländische Lehrer kommen. Kaiserin Elisabeth folgte ihrem Berater, dem feingebildeten Grafen Schuwalow, und wurde vor allem zur Vermittlerin französischer Kultur. In dem wie durch ein Zauberwort aus dem Boden emporgewachsenen Petersburg wurde 1757 mit feierlichem Gepränge die „Kaiserliche Akademie der Künste" eröffnet, und wir sehen Spiegelungen der Kunst des Lebrün und des Reynolds. Die Tempelaufschrift lautet „Hofmalerei", und so kam es, daß die Nachwelt den meisten Künstlern dieser Zeitspanne keine Kränze geflochten hat. Nur zwei geniale freigelassene Leibeigene Orest Kiprensky und Wassily Tropinin gelten in der Kunsthistorie, weil der eine Rembrandt, der andere Greuze in die Erinnerung ruft.

Mit Napoleons Fall in den russischen Steppen wächst Rußlands Bedeutung. Man empfindet sich als Retter Europas, beginnt mit Selbstbewußtsein Rückschau zu halten, mit Russentum zu prunken. Ein Riß geht jetzt durch die öffentliche Meinung. Die Einen wollen westliche Bildungseinflüsse, die Anderen verlangen nach Slawisch-Volkstümlichem, und diese Spaltung klafft bis heute. Nach politischen Tendenzen wurden Malergruppen beeinflußt.

Tief war die Wirkung, die durch kaiserliche Ankäufe holländischer Klassiker ausgeübt wurde. Man begann durch sie den Wert der echten Heimatkunst zu begreifen, empfand das Bedürfnis, aus dem Born russischer Volksnatur Ähnliches zu schöpfen. An den Stimmungsreizen heimischer Landschaft, an dem Wesen des Bauern erwachte ein nie gekanntes Interesse, und Alexander Orlowsky galt als „russischer Wouwerman". Spießbürgerliches Provinzlerwesen beleuchtete Paul Fedotow mit der satirischen Ader eines Hogarth, und Iwanow ging auf gleichen Bahnen. Aber auch Landschafter fanden sich, die nun mit eifrigem Kultus in den Steppen, den Fluß- und Seenszenerien der Heimat malten. Und parallel mit all dieser frischgewonnenen Nationalkunst ging eine Neuromantik, die vergangene Sagenfülle stilisierte, oder, wie die packende Kunst des Wassily Wereschtschagin in die Gegenwart griff, um eine ethische Mission durch den Pinsel zu erfüllen. Er forderte in seinen kraß realistischen Darstellungen aus kriegerischen Gegenwartsereignissen wie Tolstoi ein glühendes „Krieg dem Kriege". Als idealer Propagandist seiner guten Sache veranstaltete er mit

seinen Gemälde-Cyklen westeuropäische Wanderausstellungen und machte das größte Aufsehen.

Noch heut will eine Strömung extremstes Westeuropäertum Pariser Herkunft, die andere sieht in dem Russentum früher Jahrhunderte das Wahre. Ihr haben sich auch die Bildhauer und Musiker angeschlossen. Sie finden Individualismus und Originalität einzig und allein in alter Heimatkunst. Vor Glinka gab es nur italienische Musik, und erst seit echte Volksmelodien die Komponisten inspirieren, finden sich neue musikalische Werte. Auch die naiven Plastiker und kunstgewerblichen Bildner, die alten Slawen mit orientalischem Einschlag sind heute Vorbilder. Diese Reformer alle wollen keine weiteren Kniebeugungen vor den Götzen des Salon d'Automne oder des Salons des Indépendants, sie wollen von der gewaltigen Hinterlassenschaft früher Jahrhunderte zehren.

Die junge russische Sezession umschließt viel starkes Talent. In ihr wirken Somoff, der Beardsley und Th. Th. Heine zurückruft, Maljawin, der derb animalisches Bauerntum in koloristischen Fanfaren schildert, Seroff der geistreiche Charakteristiker der Porträtpersönlichkeit.

Im Ausland bewundert und in der Heimat von allen Parteien als Führer verehrt wird Ilja Esimowitsch Rjäpin, in dem die nationale Tendenz stark ist und dessen kraftvolles Kompositionstalent mit der Entwicklung moderner Technik Schritt gehalten hat. Als Maler von Historien und Genrebildern, in denen sich tiefgreifendes Empfindungsleben kündet, wie als glänzender Porträtist hat er seine Stellung geschaffen. Er wurde 1844 geboren, schien als Knabe bereits nur zur Kunst bestimmt und studierte in der Petersburger Akademie. Gemälde mit Religionsvorwürfen brachten ihm früh goldene Medaillen ein, aber eine Wolga-Reise öffnete ihm die Augen für Heimatsnatur. Seine „Barkenknechte" wurden bahnbrechend für Volksschilderung, für naturalistische Malerei. Er wußte Eindrücke seiner Auslandreisen wiederzugeben, aber auch Motive aus der Heimatsage und Geschichte. Als Bahnbrecher der modernen Kunstbewegung half er durch die „Vereinigung für Wanderausstellungen" frische Blutzirkulation in die russische Kunst tragen, und eine ganze Reihe seiner großen Darstellungen aus nationaler Historie offenbarten in ihm einen Delaroche, einen Géricault seines Volkes. In seinen Porträts bewährte er sich als Meisterpsychologe bedeutender Zeitgenossen, und schuf ein ganzes gemaltes Pantheon, aus dem Glinka, Liszt, Tolstoi und Turgenieff Weltruf gewannen. Immer konsequenter hat er einem kühnen Impressionismus Folger geworben, obgleich er seit 1896 an der Petersburger Akademie lehrt.

Auf der Höhe seiner dramatischen Verve steht der Meister in unserem Gemälde „Der Kosakenbrief", das echt pulsendes Leben wie mit Zolaschem Verismus wiedergibt. Nur die Spanier und Vlamen haben eine ähnliche Drastik der Volksspiegelung zu erreichen vermocht, nur Nationalitäten von elementarem Temperament. Brausendes Leben, Stimmengebrüll und schallendes Gelächter schlagen uns aus dieser Kriegergruppe entgegen. Auch wenn wir nichts von den historischen Voraussetzungen des Bildes wissen, erkennen wir sofort, daß es sich um ein Stücklein protziger Selbstbehauptung und grausam kaltblütigen Schabernacks handelt. Diese eingefleischten Waffenbrüder sind im Begriff dem türkischen Sultan eine Schrift auszufertigen, die Hörner und Zähne hat. Sie scheuen keinen roten Hahn auf den Dächern, keine Todesritte. In jedem einzelnen Typ ist ein Meisterstück der Charakteristik geleistet und das viele hervorleuchtende Scharlachrot der Uniformen kommentiert die Stimmung der Horde.

„Kuver-Maja"

von Anders Zorn (geb. 1860)

Besitz des Prinzen Eugen von Schweden.

Von Norden her sind mächtige Impulse für die gesamte Kunstrevolutionierung des Kontinents ausgegangen. Dort lebte das starke Naturempfinden altgermanischer Prägung, dort äußerte sich dramatisches Leben und lyrische Zartheit, und zugleich hatte aller Gesellschaftsmodernismus seine leidenschaftlichen und scharfsinnigen Verfechter gefunden. Stimmungsfülle und neue Probleme kamen uns von skandinavischer Nachbarschaft. Aber auch die Energie, mit der man sich dort des naturalistischen Evangeliums annahm, hat unseren neuerwachenden Wirklichkeitssinn gekräftigt.

So stark auch die Nordländer schollenverwachsen sind, so haben doch ihre führenden Geister des belebenden Hauches der Pariser Atmosphäre bedurft, um Neuerermut zu betätigen. Auch die innerlich gerichteten Schweden verschmähten den Studienkurs an der Seine nicht, die Strindberg und Zorn holten sich dort Antäuskräfte. In der schwedischen Malerei hatte bis in die achtziger Jahre hinein der Akademismus unangefochten geherrscht. Auch war es Sitte, in Düsseldorf zu lernen, und so blühte im Reich der Granitfelsen und der Heidestrecken eine erzählende Pinselkunst, ein Genre, das dem naiven Publikum zum Ergötzen wurde. Die ersten Revolutionäre scharten sich 1886 um den genialen Ernst Josephson. Sie bildeten einen Sezessionistenbund aus grundverschiedenen Geistern. Jetzt ist die beste Künstlerschaft des Landes in der „Konstnärs-Förbundet" vereinigt. Sie beweisen ihren Aristokratismus, indem sie sich nicht an Massenausstellungen beteiligen, sondern das Werk ihrer Mitglieder in möglichster Absonderung vorführen. Aber sie sind zugleich auch die Praktiker, die sich dem Ausland vorstellen, nur darf kein Nichtbündler innerhalb des magischen Kreises auftreten. Wie stark hatte Nationalgeist bereits aus der schwedischen Sektion der letzten Pariser Weltausstellung gesprochen. Man begriff den Ästhetiker nicht recht, der kategorisch erklärt hatte: „Kunst ist niemals von Schweden zu erwarten, weil es so hoch im Norden liegt." Wie von neuen Offenbarungen wurden Künstlersinne plötzlich durch ungeahnte Herrlichkeiten heimischer Umgebung fast überwältigt. Was für ein wundervolles Vaterland besaß man, was für ein eigenartiges Bauernvolk. Wer sich hier vertiefte, konnte der Welt da draußen Neues mitteilen. Diese phänomenalen Kontrastfarben der schwarzen Tannenwälder gegen blutrote Sonnenuntergänge, blendender Schneeflächen gegen grünen Winterhimmel, purpurner Heide gegen steingrauen Felsen! Den Schweden gehörte plötzlich Schweden, in dem Schwesternreigen europäischer Landeskünste hatte ein neues Mitglied Einreihung gefunden. Ohne Frage war diese frischerwachte Leidenschaft der Künstler mit durch Gelehrtenarbeit angeregt. Dank der Bemühungen des großen Patrioten Artur Hazelius wurden das Nordische Museum und das jedem schwedischen Herzen teuere Freiluft-Museum Skansen eingerichtet. Uralte Volkskultur wurde in landestypischen Bauten und Intérieurs gezeigt, und mit dankbarem Entzücken konnten Kunst und Kunstgewerbe aus diesem Quellgrund schöpfen.

Die heutige modern entwickelte Kunst Schwedens wird in erster Linie durch Andres Zorn repräsentiert. Sein Schaffen hat die Eindrücke vieler Länder gespiegelt, aber trotz allem Internationalismus ist er wesentlich Heimatskünstler. Wie kein Anderer hat er das Bauerntum Dalekarliens, seines Geburtsbezirks, zu guten Freunden aller Welt gemacht. Man kennt und liebt diese lichthaarigen gesunden Typen mit ihren leuchtenden Freiluftgesichtern und den wundervollen, lachend bunten Trachten, aus denen Scharlach wie eine Jubelnote hervorklingt. Er hat sie mit Vorliebe auch in unverhüllter Körperlichkeit, beim Bad an den felsigen Gestaden oder im Dämmergrün des Waldes gezeigt. Er hat auch Szenen, die Volksgebräuche schildern, Typen des Mittelstandes und das Königshaus in aller Lebendigkeit gemalt. Das Stille wie das Laute, das Derbe wie das Vornehme versteht er zu spiegeln. Er hat den verwöhnten Dollarkönigen Amerikas als Porträtist genug getan wie den Pariser Kunstästheten und den Mora-Leuten seiner nordischen Heimat. Als kühner Impressionist und als ein erstaunlicher Lichtmaler ist er in seiner breiten lockeren Technik absolut ein moderner Sezessionist, aber über seinem gesamten Schaffen liegt trotz seines prinzipientreuen Naturalismus eine Eleganz, eine Vornehmheit, die Zorn zum König seines Modernistenkreises stempelt. Velasquez und die großen Venetianer waren seine Leitsterne, aber er hat einen durchaus persönlichen Stil entwickelt. Zuweilen lassen seine Kurzhand-Methode und seine zurückhaltende und doch glänzende Farbengebung wie seine charakterisierende Meisterschaft an Sargent denken, aber ein Zorn ist ein Zorn. Er kümmert sich kaum um seelische Wirkungen, er will durch seine Kunst nicht erziehen, nicht erheben. Er will uns nur für die Wirklichkeit interessieren, die sein Malerauge faszinierte, und unmittelbar stiftet er eine feste Verbindung zwischen uns und dem Leben.

Zorns Vater war ein Bayer und seine Mutter eine echte dalekarische Bäuerin. Er wurde 1860 in einem Bauernhause in Mora geboren. Beim Viehhüten schnitzte er sich wie ein rechter Schwede Holztiere und färbte sie mit Blaubeersaft. Nach Gymnasialjahren durfte er die Stockholmer Akademie besuchen, schwankte zwischen Bildhauerei und Malkunst und wählte den Pinsel. Der Erfolg kam schnell. Er reiste viel in Spanien, Italien, England, Frankreich, Rußland und Amerika, aber sein Herz war im Nordland, so sehr er auch bei den Großen draußen in Mode kam. „Was sagen Sie zu ihm? Ist er nicht ein prächtiger Mora-Bursche!" fragte ein dalekarischer Landsmann Walter Leistikow und wies auf den Stolz der Provinz – auf Anders Zorn. In der Heimat hat er sein Domizil eingerichtet, gibt mit offenen Händen und arbeitet rastlos. Er ist ebenso groß als Aquarellist und Radierer wie als Maler, immer direkt, gedrängt und tonschön.

„Kuver-Maja" ist in ihrer Art eine Holländerin des Hals oder eine Spanierin Goyas. Sie ist ein Porträt und ein Nationaltyp zugleich, eine Verkörperung lichtüberströmter, windfrischer Nordlandnatur. Mit Leichtigkeit scheint die Künstlerhand hier in wenigen breiten Pinselstrichen aus etwas Gelb, Weiß und Rot das prächtige Frauengesicht mit den leuchtenden Augen, der kühngeschnittenen Nase und den blitzenden Zähnen unter der kurzen Oberlippe hingesetzt zu haben. Es ist eine geistreiche Skizze und doch ein vollendetes Porträt, das restlos ein Menschenwesen – eine ganze Rasse – kennen lehrt. Diese zusammenfassende Sicherheit ist das Genie des Künstlers, und zugleich das Ergebnis langen unermüdlichen Studiums.



Anders Zorn / Kuver-Maja

Besitz des Prinzen Eugen von Schweden

„Die einfache Mahlzeit"

von Josef Israels (1824–1911)

Art Gallery, Glasgow.

Die Künstlerschaft des modernen Holland hat sich, ähnlich wie die englische, sehr zurückhaltend, meist durchaus ablehnend gegen die von Paris aus angeregte Experimentiersucht in maltechnischen Methoden verhalten. Zu dem Charakter des schwerblütigen Volkes paßt das Andeutende, Geistreiche nicht. Man will solide gehen, will Treue gegen die Natur. Zugleich ist der schöne Ton, Farbenkraft bei verhaltenem Leuchten, oder auch silbrige Klarheit nach dem Geschmack der Kunstgenießenden. Rembrandt oder Vermeer bestimmen das Wesen der Palette. Man bevorzugt auch den breiten, kräftigen Strich, hätte Monet und Whistler nicht zu Vorbildern gewählt, und ließ den genialen unzulänglichen Stürmer und Dränger van Gogh gern nach Frankreich übersiedeln. Dem holländischen Konservativismus entspricht heute wie zu den Hals- und Steen-Tagen keine Antikebegeisterung. Aus dieser Erde quellen immer noch seine Freuden, und die Romantik muß in all dieser Prosa frieren wie der arme Tom unter den fremden Seelen.

Aber heut wie im siebzehnten Jahrhundert liebt der Holländer sein Land. Noch sind die Maler nicht müde, die Maris und Mauve, stille weite Ebenen mit ihren Mühlen, Kanälen und Herden, die wundervolle Feuchte der Luft, das saftige Wiesengrün und das Sonnenspiel über all diesen Schönheiten zu schildern. Noch fesseln Breitner die malerischen Häuserreihen mit ihren Giebeln und bunten Farbenkleidern in den Städten und die grünumstandenen Grachten. Mesdag entzückt sich an Meereswogen, Schiffsgetriebe, Strand- und Küstenansichten, und auf Bosboom und Artz wirkt der Reiz des Intérieurs mit besonderen Lichterscheinungen in ungeminderter Lockung. Man beobachtet auch die Menschen, aber dem naturalistischen Zug der Gegenwart entsprechend, mehr das schlichte Volk als die patrizischen Bürger der Terborch und Metsu. Man zollt auch modernen Bestrebungen insofern Berücksichtigung als der robuste Vortrag dem glatten vorgezogen wird und allerlei Beiwerk möglichst fortbleibt.

Rembrandt ist immer noch der größte aller Naturalisten geblieben, und er herrscht um so unbestrittener als auch Romantik und tragisches Pathos seine Schaffenswelt erfüllten. „Der neue Rembrandt" heißt Josef Israels heute bei den Holländern, und tatsächlich gehört er direkt in diese Gefolgschaft. Auch ihm war der malerische Ton das Ideal seines Schaffens. Durch ihn gestaltete er seine Vorwürfe, und er wußte sie durch die Fülle seines Herzens zu weihen. Wir dürfen bei Israels nicht nach feiner Zeichnung prüfen. „Außer Millet", hat er einmal gesagt, „gibt es keinen Maler, der so wenig zeichnen konnte wie ich." Daher gebührt ihm auch ein zweiter Beiname, der holländische Menzel, nicht. Wie Menzel war er nur ein ausgesprochener Realist, hat wie er ein biblisches Alter erreicht und war sehr klein von Figur wie er. Die Wunderfülle der Rembrandtschen Palette ist Israels nicht beschieden, er verfügt über weit geringeren Reichtum als Kolorist. Aber mit seiner Tieffarbigkeit, die das Wirkungsmittel der Dämmerung so stark erschöpft, weiß er starke Eindrücke zu vermitteln. Er umkleidet seine flächenhaften Töne mit zart nuancierten Hüllen, teilt jedem Bilde daher ein

besonderes Stimmungselement mit. Er ruft den Eindruck des Impressionisten hervor, und doch ergibt ein tieferes Studium seiner Technik eine unendliche Arbeitsausdauer. Israels hat es aber vor allem verstanden, den Liebhaber wie den Kenner durch tiefes Gemütsleben zu gewinnen. Er überzeugt jeden von der echten Liebe zu seinen Modellen, zu diesen stillen Fischersleuten seiner Heimatküste und zu den Enterbten des Schicksals, die er wie Rembrandt unter den Glaubensgenossen des Amsterdamer Ghetto entdeckte. Er malt nicht den Luxus und das Lebensbehagen wie seine klassischen heimatlichen Vorgänger in ihren Genres. Ihn erfüllt wie die Millet und Meunier der sozialistische Drang, so daß es ihn zu der Armut treibt. Ihre Freuden weiß er zu schildern, aber vor allem ihre Sorgen, ihr Seelenleid. Er berichtet von den Tragödien, die der gefährliche Beruf auf dem Meer zur Folge hat, von stillem Rücksinnen des Alters, von dem Alleinsein des Greisentums, von ahnungsloser Kindheit und dem Schmerz an einem Totenbett. Er weiß zu ergreifen, weil er selbst angesichts der geduldigen, würdevollen Armut ergriffen wurde. Wenn er sich einen Einzeltyp auswählt, wie den Trödeljuden unter seinen Waren, wird er durch sein menschliches Verstehen zum Repräsentanten des heimatlosen Volkes. Er malt dann nicht mit fanatischer Berichterstatter-Genauigkeit eine Fülle von Beiwerk, sondern nur sein Symbol. Und es ergreift uns wie die königliche Greisengestalt, die einst Rembrandt schuf.

Josef Israels, der Sohn eines Kaufmanns, wurde 1824 in Groningen geboren. Er sollte vorerst Theologie studieren, dann bestimmte man ihn für das kommerzielle Leben, aber alle Enge heimischer Verhältnisse konnte den Drang zum Künstler nicht ertöten. Aus dem Lehrlingstande wurde der Fünfzehnjährige zum Kunststudium nach Amsterdam verpflanzt. Von hier half ihm ein knappes Jahrgeld nach Paris, an die École des Beaux Arts. All sein neues Wissen glättete ihm vorerst die Wege in Amsterdam nicht. Jetzt hieß es Geld erwerben, und seine Mühen als Porträtist und Maler geschichtlicher Vorwürfe fanden nur geringe Anerkennung. Dieser lange Existenzkampf des Ghetto-Bewohners endete schließlich in einem völligen Zusammenbruch seiner Gesundheit. Im kleinen Fischerdorf Sandvoort fand er Erholung und zugleich seinen Schwerpunkt als Künstler. Hier entdeckte er die Modelle nach seinem Herzen, und das erste Bild „An der Mutter Grab" brachte den großen Erfolg, dessen er bedurfte wie der ausgetrocknete Frühlingsboden des Regens. Damit war Josef Israels entdeckt, und bis zu seinem Tode 1911 wahrte der Veteran der holländischen Malerei dem armen Fischervolk die Treue.

Unser Gemälde „Die einfache Mahlzeit" ist typisch für seine Schaffensweise. Wir erkennen den Folger Rembrandts in koloristischen Reizen, und wir sehen den echten Volksfreund in der Wiedergabe des bäuerlichen Alltags. Das Zimmer der Fischerfamilie ist in bräunlichen Dämmer getaucht, und eine nicht deutlich gemachte Lichtquelle entsendet über das Elternpaar am Tisch, die Köpfe ihrer drei kleinen Mitesser und eine Kinderwiege fast strahlende Helligkeit. Hier wird ein dampfendes Kartoffelgericht vertilgt, von dem auch das Huhn noch mitspeist. Man tafelt ohne alle Freudigkeit, erfüllt eben eine alltägliche Pflicht, und über den Kleinen liegt es bereits wie Lebensschwere. Nicht das animalische Glück, das Jordaens oder Steen bei Tafelfreuden auszustrahlen wissen, mischt sich hier ein. Wir empfinden, daß der Künstler als Anwalt der Bedürfnislosigkeit den Pinsel führte, und lernen ihn wegen seiner Menschlichkeit lieben.



Josef Israels / Die einfache Mahlzeit

Art Gallery, Glasgow

„Die beiden Herren von Verona"

von William Holman Hunt (1827–1910)

Art Gallery, Birmingham.

William Holman Hunt hat den Präraffaelismus mit Millais und Rossetti aus der Taufe gehoben. Sie fanden das Naturstudium in England vernachlässigt, fanden die heimatliche Kunst ideenlos, zu voll von Sentimentalität und Künstelei, oder in falscher Form klassizistisch, von kühner Formgebung, aber mattem Gemütsgehalt. Diese jungen Revolutionäre zogen für das Prinzip der Ehrlichkeit in den Kampf, und was sie forderten, belegten sie durch ihre Vorbilder – die frühitalienischen Meister, die die Fresken des Campo Santo in Pisa geschaffen hatten. Noch kurz vor seinem Tode hat Holman Hunt als der längst überlebende Augenzeuge ein höchst lesenswertes Buch über die Geschichte des Präraffaelismus veröffentlicht, aus dem seine Führerrolle am besten erhellt. „Unser Zweck", sagt er, wurde mit Überlegung festgestellt, und wir waren so voller Glauben an unseren bahnbrechenden Gedanken, daß wir Vorsicht in unseren Plänen verachteten. „Wollt Ihr vorsichtig vorwärts?" fragte General Morgan seine versammelten Truppen vor dem Gefecht bei der Belagerung von Dünkirchen, „oder wollt Ihr auf gut Glück losgehen?" „Auf gut Glück", riefen sie. Und ebenso unaufhaltsam waren wir in unserer Angriffsweise". Aus dem Buche Hunts geht aber auch eine vorbildliche Künstlerpersönlichkeit hervor. Er war ein hoher Ethiker in seinem Fühlen und Schaffen, von echtem Nationalgepräge und zugleich voll unparteiischer Einschätzung jeglicher Vortrefflichkeit.

Den Treuschwur als Präraffaelit hat Hunt in seiner Kunst unverbrüchlich gehalten. Er verdiente wie kaum ein Zweiter den ihm 1905 von König Eduard VII verliehenen, neugeschaffenen Orden pour le mérite. Durch eine Christusdarstellung „Das Licht der Welt" begründete er vorerst seinen Ruhm, und verschiedene Religionskompositionen befestigten ihn. Aber Hunt verstand es auch, durch rein realistische und literarische Bilder zu wirken. Sein populärstes Werk, das Licht der Welt, das in Oxford hängt, zeigt Christus, der mit Priestergewand und Dornenkrone im Gefunkel der Frostnacht an eine unkrautumwachsene Tür pochen kommt. Die Strahlen seiner rötlich leuchtenden Laterne weisen ihm den Weg, und wir begreifen, daß diesem gütigen und traurigen Freunde nicht zu widerstehen ist. In der Lichtsymphonie des Mondscheins und des kristallischen Wintergeflimmers leuchtet das wegweisende Fanal der Laterne wie das Licht des Gewissens. Um ein ganz konsequenter Realist zu sein, trieb es den Künstler in den Orient. Er wollte an der Quelle schöpfen, mit archäologischer Treue jedes Zimmergerät, jedes Gewandstück, die Landschaft, den Esel, dessen auf der Flucht nach Ägypten Maria, den Korb, dessen Joseph bedurfte, schildern. Er wollte nicht wie die Rembrandt und Gebhardt willkürlich mit historischem Beiwerk schalten. Und Hunt hat das Unglaubliche geleistet, wirklich neue Religionsbilder zu malen. Nirgends ist ihm ein direktes Vorbild nachzuweisen. Er malte als veristisch-mystischer Christ streng in dem Stil, den der Präraffaelismus forderte. Eine befreiende Schönheit der Form, warmes, lebendiges Kolorit dürfen wir bei ihm nicht suchen, vieles erscheint uns eng und gequält in dieser Kunst, von der „trockenen Schule", wie es Delacroix bezeichnete.

Hunt ließ seine Bilder mosaikartig entstehen und büßte oft an Gesamtwirkung ein, weil er der Einzelheit allzuviel Ehrfurcht erwies. Auch suchte er durch zahllose Reflexe die Prismenwirkungen in der Natur klarzulegen und kam dadurch zu regenbogenartigen Übertreibungen. Aber Gefühlsinnigkeit und ein Dürerscher Fleiß sind immer die Tugenden dieses Meisters gewesen.

Nichts kann schlichter und ergreifender sein als sein Gemälde „Der Sündenbock". Er stellt das Opfertier der Juden dar, die sterbende Ziege in der Wüste, die mit den Fehlern und Vergehen eines Volkes beladen, als Sühnopfer dem Dämon der Wildnis geweiht wurde. Die Landschaft zeigt „die purpurnen Klippen Moabs und die bleiche Asche Gomorras", und der vierfüßige Märtyrer erfüllt die Seelen der Beschauer mit herzbewegendem Mitleid. Voll mystischem Pathos ist „der Schatten des Todes". Christus dehnt die Brust während der anstrengenden Zimmermannsarbeit. Er reckt die Arme, und auf der Wand der Werkstatt malt das Schattenbild einen Gekreuzigten, den Maria entsetzt bemerkt. Hier stört das Gesuchte des Vorwurfs, die Tragik wird zum Effekt, und der Überfluß kleinlicher Zutat zerstückelt eine große Empfindung. Ähnliche Wirkung erzielt der rein mystisch-konzipierte „Triumph der Unschuldigen". Hunt malt eine Flucht nach Ägypten und läßt eine ganze Schar der nach dem bethlehemitischen Mord wiedererstandenen Kindengel als wunderliche Begleitstruppe dem Christknäblein folgen. Eine seiner letzten noch treu im präraffaelitischen Sinne ausgestaltete Schöpfung war die nach Tennysons Ballade geschaffene „Dame von Shalott".

Holman Hunt stammte aus der Sphäre des City-Kaufmannsstandes, aus der seinem Wesen eine gewisse Schwere anhaftete. Er wurde 1827 in London geboren und hatte mit zäher Beständigkeit eine ganze Phalanx von Familienvorurteilen zu überwinden, um Künstler zu werden. Früh schloß er die Freundschaft mit Millais, und sie wie Rossettis Begeisterungsfähigkeit spornten seine Schwerfälligkeit zu eifrigem Bekennertum für ihre neue Lehre. Hunt wurde ein Schüler der Akademie und malte vorerst nur landläufiges Genre, aber der Präraffaelismus verpflichtete ihn auf würdigen Inhalt und würdige Form. Nach schwerem Existenzkampf eroberte er eine hervorragende Stellung und bereiste wiederholt den Orient und Italien. Er fand seinen Hauptkäuferkreis in Englands großen nördlichen Industriestädten und genoß allgemeine Verehrung, als ihn der Tod 1910 abberief.

Unser Gemälde entstand 1850 und ist eines der ersten des Künstlers im präraffaelitischen Stil. Ruskin schrieb mit Begeisterung über seine Vorzüge und fand, daß selten Samt und ein Panzerhemd mit ähnlicher Vollendung gemalt worden seien. Das Bild zeigt klare Farben im vollsten Sonnenlicht und veranschaulicht eine Szene aus Shakespeares „Die beiden Herren von Verona". Valentin, die Mittelfigur, ist grade erschienen, als der verräterische Proteus seiner Geliebten Sylvia einen Liebesantrag zu machen versuchte, und nötigt ihn zur Abbitte. Wir sehen den schüchternen Pagen zur Linken, die verkleidete Julia, auf das Tiefste über diese schlimme Charakteroffenbarung des Proteus erschreckt. Nicht alle Gestalten sind gleichmäßig eindrucksvoll, aber bis in jedes Detail ist das strengste Naturstudium durchgeführt. Wir wissen, daß Rossettis Braut Elizabeth Siddal das Modell der Sylvia war, und es hieß lange Zeit, daß Valentin Rossettis Züge entliehen habe. Gleichzeitig hatten Millais und Rossetti damals ihre Programmwerke ausgestellt, und Ruskin prophezeite eine glorreiche neue Ära nationaler Kunst.



By Permission of the Corporation of Birmingham.

William Holman Hunt / Die beiden Herren von Verona

Art Gallery, Birmingham

Inhalts-Verzeichnis.



Der Illustrationsdruck dieses Werkes wurde hergestellt in der Kunstanstalt F. Bruckmann in München. – Den Satz und Druck des Textes besorgte G. Kreysing in Leipzig. – Der Einband wurde entworfen und gezeichnet von Bernhard Lorenz. – Die Buchbinderarbeiten besorgte H. Fikentscher in Leipzig.